LA TABLE RONDE

DÉCEMBRE 1958

SOMMAIRE

L'ÉPOPÉE VIVANTE

•

CHRONIQUES

•

•

Avant-propos

QU'EST-CE QUE L'ÉPOPÉE VIVANTE ?

L'épopée vivante, dont plusieurs spécialistes retracent ici à grands traits les destins parallèles chez divers peuples, ne doit pas être entendue au sens étroit d'épopée encore *vivante à l'heure présente.*

Certes, l'épopée actuellement vivante est un objet d'étude privilégié et elle constitue aux yeux du comparatiste un document d'exceptionnelle valeur. Pourtant les exemples contemporains d'épopée vivante ne peuvent être interprétés sans une référence constante aux épopées jadis *vivantes. Celles-ci sont parvenues jusqu'à nous, au moins partiellement, dans une rédaction écrite, qui a fixé un dernier état de leur évolution avant leur déclin ou leur disparition : ainsi* l'Iliade, *le* Beowulf, la Chanson de Roland. *Notre dessein est de confronter l'épopée qui fut* jadis *vivante à celle qui, en quelques rares pays comme la Yougoslavie ou le Sénégal (1), vit* encore *actuellement.*

Quelle est donc l'épopée qui, de façon intemporelle, peut être dite « vivante »?

L'épopée vivante est la poésie héroïque traditionnelle qui, chez des peuples jeunes où l'état de guerre est presque permanent, célèbre les hauts faits des guerriers et les transmet de génération en génération par la tradition orale. Loin de « commencer et de finir à son auteur », comme les créations de l'activité purement littéraire — créations individuelles et fixées dès le principe sous une forme écrite —, l'épopée vivante prend sa source dans l'émotion collective d'un groupe humain, dont son créateur n'est que l'interprète, et elle continue de vivre plus ou moins longtemps après que son créateur l'a mise en circulation dans le public, entraînée dans le cycle de perpétuels renouvellements qu'est la tradition orale. Passant de bouche en bouche, déclamée ou chantée devant des auditoires divers par des chanteurs professionnels

(1) M. Léopold Senghor a bien voulu me documenter sur les chants épiques qui circulent actuellement au Sénégal, les uns transmis par la tradition et décrivant des combats anciens, d'autres inspirés par des événements récents, notamment la guerre de 1939-1945.

ou amateurs, avec accompagnement d'un instrument de musique, l'épopée vivante demeure étroitement liée dans son évolution à celle du groupe social pour lequel elle a été créée et dont elle est le bien commun, « le bien de tous et de personne ». Tant qu'elle vit, elle ne cesse, en passant de chanteur en chanteur et d'auditoire en auditoire, de revêtir des formes nouvelles selon les goûts et les tendances profondes des époques qu'elle traverse ou des pays à travers lesquels elle se répand, au gré surtout de la fantaisie souveraine des chanteurs qui la reprennent à leur compte. Ces chanteurs, dans le cadre commode et souple de la tradition, de ses thèmes, de ses schèmes narratifs et de son style formulaire, ne s'arrêtent jamais d'improviser de nouveaux détails, de nouveaux épisodes, et créent une série indéfinie de « variantes » à partir de l'œuvre initiale ou de ses dérivés. Cette épopée mérite le nom de « vivante » parce que, selon la formule parfaitement adéquate de Ramòn Menéndez Pidal, « elle vit de variantes ». Le jaillissement continuel de nouvelles variantes est le signe de la vie d'une épopée : c'est d'après ce critère qu'on en mesure la vitalité. Car l'épopée vivante, étroitement associée à la vie collective d'un groupe humain plus ou moins étendu, possède les attributs de tous les êtres vivants : elle naît, se développe, atteint son apogée, puis décline, dépérit et meurt.

L'épopée vivante s'oppose donc à l'épopée littéraire, *œuvre sortie de la pensée d'un individu et créée par cet individu seul, de qui elle reçoit une forme écrite, définitive et immuable. Que cette œuvre, une fois fixée et diffusée, s'impose à l'admiration des lettrés et elle « vivra » à jamais dans l'esprit des hommes cultivés. Tel est le cas de* l'Énéide *de Virgile. Mais cette vie tout idéale est semblable à celle de la statue taillée dans le marbre : elle a l'immobilité et l'immutabilité des choses inertes. C'est cette forme fixée* ne varietur *et scellée par l'écriture qui caractérise l'épopée littéraire; la mobilité incessante, la perpétuelle métamorphose sont le propre de l'épopée vivante.*

Ce peu de mots suffit déjà à faire voir combien la distinction proposée est plus nette et — pensons-nous — mieux fondée que la vieille distinction scolaire entre « épopée populaire » et « épopée savante ». L'épopée vivante peut, sans nul doute, être qualifiée de populaire dans ce sens qu'elle fait partie intégrante de la vie et de la culture du peuple pour qui elle est composée; mais elle peut aussi, en certains cas, revêtir un caractère aristocratique, celui d'une poésie destinée avant tout à une élite de seigneurs et de chefs de guerre, voire un caractère « savant ». Tous ceux qui, trente ans déjà passés, ont entendu Émile Bourguet commenter l'Iliade *en Sorbonne à raison d'un à deux vers à l'heure, savent à quel point cette épopée essentiellement* vivante, *au sens précis que nous donnons ici à ce qualificatif, mérite au même degré,*

en raison des richesses allusives encloses en chacun de ses vers, le titre de « savante ». C'est pourquoi nous rejetons délibérément la classification périmée (populaire *en face de* savante) *et proposons aux spécialistes de l'épopée de lui substituer la distinction :* vivante *en face de* littéraire.

***

« Au commencement était le poète ». Il n'est pas question, bien entendu, de contester cet adage ni de nier la primauté du poète créateur, sans qui l'épopée vivante, pas plus que l'épopée littéraire, ne serait jamais montée des limbes du non-être à la lumière du jour. Avant que l'épopée vivante n'entre dans le cycle de métamorphoses où l'entraîne la tradition orale, il faut de toute évidence qu'un artiste inspiré, en une « minute sacrée », ait conçu et réalisé, par un effort de son génie, le poème primitif qui sera le germe et le principe de toute l'évolution ultérieure.

Ce n'est pas diminuer le mérite de ce poète créateur que de préciser qu'il est toujours suscité et comme porté par l'émotion collective que certains hauts faits guerriers, victoires ou nobles désastres, ne manquent jamais de provoquer chez les peuples encore jeunes où les nécessités de la conquête et de la défense font de tout homme libre un guerrier et où la gloire des armes est la plus haute louange à laquelle puisse aspirer le héros. Tel est le milieu social et politique où s'épanouit l'épopée vivante et dans lequel elle se perpétue en évoluant sans cesse.

La poésie héroïque traditionnelle naît alors spontanément et toujours à une époque très proche des événements qu'elle célèbre, du besoin collectif de louer les vainqueurs, de déplorer la mort des braves et de retracer leur carrière. Le poète doit aussi satisfaire la curiosité des foules en faisant revivre devant elles, en un langage coloré, rehaussé par le vers et par le chant, les exploits dont la renommée a répandu la nouvelle. Assurément, nul ne croit plus aujourd'hui que le peuple ait jamais pu créer par lui-même *aucune sorte de poème. La création de l'œuvre d'art par la foule est un mythe romantique qu'il n'y a pas lieu de remettre en circulation. Il demeure pourtant que le créateur du poème héroïque initial n'est pas déterminé par le seul jeu gratuit de sa fantaisie individuelle : il vise à répondre à l'attente de tout un peuple, placé sous le coup d'une émotion commune, et il entreprend de se faire l'interprète de cette émotion par son chant. Que ce chant réponde pleinement à cet objet, qu'il comble l'attente de l'âme populaire, que ses accents donnent forme et vie à l'obscur sentiment de la masse inculte : l'épopée vivante est née et elle est assurée de vivre.*

Elle vit d'abord sous la forme d'un chant relativement court :

*quelques centaines de vers, un millier au plus, limité au récit d'un seul épisode. On peut citer comme type de ce chant héroïque bref la byline russe, dont les origines remontent aux environs du XIII*e *siècle. Ce type de chant, presque dans tous les pays où il a pu être observé, est composé oralement, avec une versification, un style et des formules propres à en faciliter la mémoire, non pas rigoureuse et littérale, mais approximative et réduite aux lignes essentielles du récit. Presque partout aussi, ce chant bref est déclamé ou chanté sur une mélopée lente, monotone et solennelle, quasi religieuse, la voix du récitant étant soutenue par l'accompagnement d'un instrument musical, généralement assez rudimentaire.*

La fixation du texte par l'écriture n'est observée qu'à titre exceptionnel, du moins dans les périodes où l'épopée vivante manifeste sa pleine vitalité. Elle intervient rarement comme un auxiliaire de la mémoire des chanteurs : son but semble être plus souvent de transmettre le texte du poème à d'autres récitants — que ce soit à titre gracieux ou onéreux — ou de permettre à de puissants et riches amateurs de collectionner les textes des épopées auxquelles ils s'intéressent.

Si la fixation par la graphie d'un état transitoire de la tradition orale peut, en certains cas, s'insérer dans cette tradition sans en perturber le développement normal, il est plus fréquent encore que la « translittération » de l'épopée orale soit, pour celle-ci, un germe de décadence et de mort. La raison en est que l'immobilisation du texte par l'écriture est contraire en soi au principe fondamental de la libre improvisation et du renouvellement perpétuel par les variantes, principe qui est le corollaire obligé et constant des règles, toujours souples et libérales, de la tradition orale. L'épopée vivante ne peut s'épanouir que dans un équilibre harmonieux entre le respect de la tradition et la féconde liberté laissée à la fantaisie individuelle des chanteurs.

Un cas particulièrement démonstratif est celui des bylines russes, dont traite ici le professeur Aloïs Schmaus. Du jour où certaines bylines ont été imprimées et diffusées en livrets de colportage, le chanteur, que son public pouvait désormais contrôler, l'imprimé en mains, a eu tendance à apprendre par cœur. Désormais le chanteur n'osa plus, comme aux beaux jours de l'épopée vivante, recomposer la byline à chaque séance, au gré de l'inspiration individuelle, fidèle seulement aux grandes lignes du récit, aux caractères des personnages et aux formules stéréotypées. La véritable tradition orale exclut l'usage mécanique de la mémoire. La décadence de la byline a commencé le jour où sa fixation par l'imprimerie est venue restreindre, puis étouffer, la liberté d'improvisation du chanteur.

***

Beaucoup de pays en sont restés à l'épopée brève, au chant court que les érudits allemands nomment Kurzepos. *Pour demeurer dans le domaine slave, il s'est bien trouvé des chanteurs pour combiner ensemble deux ou trois bylines relatives à des exploits différents du même héros et pour tenter de constituer ainsi à ce personnage une sorte de biographie poétique. Mais nul n'a été plus loin, et la Russie n'a pas eu son* Iliade. *La cause de cet échec relatif doit être cherchée, selon toute apparence, dans les conditions sociales faites aux chanteurs. La naissance du grand poème épique ne résulte — il faut le souligner — ni de la suture pure et simple de plusieurs épisodes primitivement indépendants, ni de l'étirement d'un seul de ces épisodes, mais d'une refonte originale et d'une seconde création de la matière épique antérieure. Une telle « recréation » n'est pas concevable sans l'appui positif et chaleureux donné aux poètes par les puissants et les riches : la grande épopée ne s'organise que là où les chantres inspirés sont comblés d'honneurs et de bienfaits.*

Tel semble bien avoir été le cadre de la Grèce archaïque où l'Iliade *aurait vu le jour, d'après certains spécialistes actuels, vers le milieu du VIIIe siècle, et* l'Odyssée *vers le milieu du VIIe. « Il est bon de songer, écrit M. Gabriel Germain, qu'il s'agit d'œuvres composées, selon toute vraisemblance, par épisodes, longtemps essayés dans les récitations publiques avant de trouver la forme que nous connaissons à chacun d'eux et leur agencement définitif dans un ensemble. » Mais si les rhapsodes se montrèrent si actifs dans l'élaboration de la grande épopée, le mérite en revient sans doute pour une bonne part à la haute estime où les aèdes étaient tenus, dans le monde hellénique de ce temps, et à la richesse des présents qui leur étaient offerts en récompense de leurs chants.*

Il me faut citer à ce propos, dans l'admirable traduction, si vivante et si rythmée, de M. Gabriel Germain, les paroles ailées qu'Ulysse naufragé adresse à l'aède Démodokos à la table du roi des Phéaciens :

Démodokos, je porte ta louange au-dessus de toute autre :
Ton maître, c'est la Muse, fille de Zeus, ou bien c'est Apollon.
Ton dire est selon l'ordre quand tu chantes l'infortune des [Achéens,
Leurs accomplissements, leurs épreuves, toutes leurs souf- [frances,
Comme qui lui-même y fut ou l'entendit d'un témoin.
Mais poursuis donc et dis l'invention de ce cheval
Tout de bois, qui fut l'œuvre d'Epéios et d'Athéné,

Piège qu'introduisit à l'Acropole Ulysse, le divin,
Bourré de ces soldats qui n'ont rien laissé d'Ilion.
Dis-moi jusqu'au bout, selon la règle, toute l'histoire
Et j'irai, moi, devant l'humanité entière, proclamer
Qu'un dieu, d'un cœur ami, te donne ton chant surnaturel.
Tels ses mots. Et le poète, poussé du dieu, commençait... (1).

Voici l'un des textes les plus significatifs que l'on puisse alléguer sur l'épopée vivante, telle que nous avons tenté de la définir. La tradition orale et ses lois? Écoutez plutôt :

Dis-moi jusqu'au bout, selon la règle, toute l'histoire...

La libre improvisation dans le cadre même, à l'abri et sous la protection de la tradition tutélaire? La voici à l'œuvre :

Un dieu, d'un cœur ami, te donne ton chant surnaturel...

A quoi Ulysse reconnaîtrait-il l'inspiration divine chez Démodokos si, tout en racontant selon la règle, *l'aède des Phéaciens ne se laissait pas aller à broder des arabesques tout au long de la toile? Comment ne pas rappeler ici la pensée fameuse de Pascal : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre; mais l'un la place mieux. » C'est à ce jeu qu'excelle Démodokos.*



M. Jean Rychner a marqué une date mémorable dans l'histoire des recherches et controverses sur l'épopée française du moyen âge, quand il a remis en lumière que les chansons de geste étaient destinées à être chantées en public, sans le concours d'aucun texte écrit, par des jongleurs dont la mémoire était soutenue par la versification, le style formulaire et la mélopée sur laquelle se chantaient les laisses successives. Cela revient à dire qu'avec nos chansons de geste nous sommes en pleine épopée vivante.

Que les chanteurs de geste aient fait à l'improvisation individuelle la même place que les aèdes homériques et que les chanteurs de bylines, nous n'en voulons pour preuve que les innombrables « boniments de jongleurs » par lesquels débutent tant de chansons de geste. Chaque jongleur reproche à ses confrères, qu'il traite régulièrement de « vilains », c'est-à-dire, dans la langue médiévale, d'hommes sans élégance et sans courtoisie, d'avoir altéré, corrompu, gâté « la vraie histoire ». Citer un seul de ces

(1) *Homère* (collection *Écrivains de toujours*), p. 39.

« boniments », si caractéristiques de la liberté d'interprétation que s'octroyaient les jongleurs, équivaut à les citer tous.

Je vous ai apporté une bonne et antique chanson, faite et composée de mots choisis avec goût. Je n'ai pas les clés des chambres seigneuriales où je l'ai introduite! Les jongleurs vilains me l'ont tous prise sans mon aveu, mais je m'oppose à ce qu'un seul d'entre eux se mêle de la chanter : il suffit que l'un d'eux en chante trois vers et toute la chanson est par terre! L'homme de haut rang, quand il entend cela, s'éloigne et méprise la chanson; pourtant elle est facile, coulante, claire, élégante... Il la chante contre mon gré, celui qui la met à mal! (1) ».

Souvent même le jongleur accuse de vol ses émules et concurrents qui, après avoir entendu une ou plusieurs fois sa chanson et l'avoir tant bien que mal retenue dans ses grandes lignes, arrivent, grâce au style formulaire, à la reproduire devant d'autres publics en comblant les lacunes de leur mémoire par les trouvailles de leur imagination. Nous savons que le même phénomène a été et est encore observé parmi les chanteurs épiques de la Yougoslavie.

Si les médiévistes qui écrivent sur les chansons de geste avaient pris la peine, comme l'ont fait MM. Jean Rychner et Adrien Bonjour (2), *de méditer sur ces « boniments », ils auraient enfin compris que la chanson de geste ne relève pas exclusivement, ni même principalement, de la* littérature écrite, *mais que sa transmission suit les lois capricieuses de la* poésie orale traditionnelle. *Et si ces romanistes avaient compris, enfin compris, cette vérité fondamentale, ils cesseraient d'aller répétant que* Turoldus *(lequel n'est probablement que l'auteur imaginaire de la* geste francor *à laquelle se réfère le trouvère), est un « écrivain de métier », qu'il a écrit la* Chanson de Roland *tout comme Racine a écrit* Bérénice, *qu'il a tracé son plan selon les meilleures recettes avant de se mettre « à sa table de travail », que l'architecture de ce plan révèle une « savante unité », que l'écrivain a conçu tout ce beau drame en une seule minute, la fameuse « minute sacrée », que c'est faire offense à l'homme de lettres* Turoldus *que de lui appliquer, comme dit Italo Siciliano avec sa belle fougue italienne, « l'injurieuse appellation de dernier remanieur », etc.*

(1) Première laisse de *Girart de Roussillon;* voyez l'édition de Miss Mary Hackett, t. Ier, p. 9 et t. III, pp. 515-516.

(2) Je me réfère au beau livre de M. Jean Rychner, *l'Art épique du jongleur,* paru en 1957, et au compte rendu si plein d'enseignements que M. Adrien Bonjour en a donné dans la revue *Romania*.

Toutes chimères auxquelles Ramón Menéndez Pidal a riposté victorieusement qu'il y a eu non pas une, mais plusieurs « minutes sacrées », l'une à la naissance du premier Roland, *plusieurs autres lors de chacun des renouvellements qui ont, au cours des siècles, enrichi d'autant la première ébauche. Non pas « minute sacrée », mais « siècles sacrés »!*

Joseph Bédier, dont tant de remarques judicieuses demeurent aujourd'hui valables, même quand sa théorie se trouve prise en défaut sur plusieurs points de détail, a fourni, par la seule description objective de la tradition manuscrite des chansons de geste, la démonstration que ces produits d'un art essentiellement forain *relèvent du genre de l'épopée vivante, dont je viens d'esquisser sommairement la définition. Qu'on me permette de clore cet avant-propos en reproduisant la magistrale analyse de Joseph Bédier :*

« Certaines chansons de geste, et des plus célèbres, nous sont parvenues en deux, trois, voire quatre rédactions qui, sensiblement contemporaines les unes des autres, font double, triple, quadruple emploi. Comment est-ce possible? Que, vers l'an 1170, un versificateur ait voulu rajeunir, en vue de mieux plaire, la Chanson de Roland, *celle que nous offre le manuscrit d'Oxford, remplacer les assonances par des rimes exactes, retrancher certaines scènes, développer certaines autres, délayer par exemple l'épisode de* Bele Aude, *rien de plus naturel; nous pouvons déplorer son mauvais goût, nous comprenons du moins ses intentions. Ce qui est plus surprenant, c'est que son rajeunissement nous soit parvenu sous deux formes : la leçon des manuscrits de Châteauroux et de Venise d'une part, la leçon des manuscrits de Lyon, de Cambridge et de Paris d'autre part. Ce sont deux rédactions qui offrent chacune certains épisodes ou traits particuliers, mais qui, à l'ordinaire, se suivent strophe pour strophe, presque phrase pour phrase, et pourtant de telle sorte que, dans ces strophes qui racontent la même scène, dans ces phrases qui expriment la même pensée, il y ait rarement deux vers identiques. Ainsi pendant dix ou douze milliers de vers. Or la philologie parviendra peut-être un jour à déterminer que la version Châteauroux-Venise est la plus ancienne des deux, ou inversement; mais jamais la critique littéraire ne pourra expliquer,* par des motifs littéraires, *qu'un homme ait eu la fantaisie, ou plutôt l'absurde courage, de rimer la version Châteauroux-Venise, puisqu'il connaissait l'autre, ou inversement... C'est une série de faits sans analogue dans l'histoire d'une littérature quelconque* (1). »

(1) *Histoire de la Nation française,* publiée sous la direction de Gabriel Hanotaux, t. XII, p. 232.

Cette énigme, Joseph Bédier n'avait pu la résoudre. Son hypothèse de conféries de jongleurs, qui auraient fait établir, par des ateliers de copistes spécialisés, des versions rivales, réservées aux membres respectifs des diverses confréries, n'a été admise, que je sache, par aucun autre critique. Elle suppose, par un anachronisme singulier, que le XIIe siècle connaissait déjà le principe juridique du droit d'auteur et qu'il possédait des organismes capables de le faire respecter!

Ce qui constituait une énigme pour Joseph Bédier n'en est plus une pour nous. Si les manuscrits Venise-Châteauroux remontent effectivement à un même archétype, les manuscrits Lyon-Cambridge-Paris à un second archétype, la critique des textes littéraires est compétente, mais elle a fait tout ce qu'elle pouvait quand elle a déterminé l'existence de ces deux archétypes, sources de deux branches de la tradition manuscrite.

Quant à la série continue de variantes qui distingue l'un de l'autre les deux archétypes, elle ne peut s'expliquer, selon nous, que par les vicissitudes d'une longue transmission principalement orale. Le phénomène est du même ordre que les séries de variantes continuelles qui distinguent l'une de l'autre trois, quatre versions ou davantage d'une chanson populaire française étudiée par Patrice Coirault : la complainte du Roi Renaud, *ou* l'histoire du jeune soldat.

Le fait relevé par Joseph Bédier est « sans analogue dans l'histoire d'une littérature quelconque ». Nous le lui concédons volontiers. Mais la raison en est bien simple : c'est que ce fait n'est pas d'ordre littéraire. Il est du domaine de la poésie orale traditionnelle. Il est du domaine de l'épopée vivante...

Et tout le reste est littérature.

René Louis.

L'épopée orale

L'épopée orale est un ample récit en vers qui, du point de vue purement formel, ne diffère du *lai* héroïque que par sa plus grande longueur. Elle n'est pas écrite, mais déclamée ou chantée. On ne la lit pas, mais on l'écoute. Elle narre une histoire pour elle-même et de façon objective ; elle ne vise aucunement à transmettre une leçon morale ou religieuse, ni à présenter les sentiments personnels du narrateur. Elle célèbre les hauts faits de certains hommes, et, presque toujours, ceux-ci appartiennent à un passé mal défini. Avant l'invention de l'écriture, elle tenait une place éminente dans toutes les sociétés où l'on aimait entendre des récits en vers. Plus tard sa popularité ne s'est guère trouvée détrônée dans les pays où l'écriture reste l'apanage de certaines classes sociales ou est réservée à des usages spécifiques.

Nous disposons, pour l'étudier, de deux sortes de documents. Nous connaissons tout d'abord ce qui en a survécu parce que l'épopée a été un jour écrite, et que le texte en a été conservé. Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur les raisons qui ont permis à cette littérature orale de parvenir jusqu'à nous. Il se peut que *l'Iliade* et *l'Odyssée* aient été considérées comme dignes d'être transcrites d'une façon permanente dans le nouvel alphabet grec du VIIIe siècle avant Jésus-Christ. Le plus ancien *Edda* et le *Beowulf* paraissent avoir été écrits pour satisfaire le désir de quelque roi ou prince ; les fragments de la chanson de *Hildebrand*, de *Waldhere* et de *Finnburg* semblent autant de tentatives pour maintenir vivante une tradition qui perdait du terrain sous l'influence des clercs et des prêtres. Le poème de *Gilgamesh*, qui a survécu dans cinq langues différentes, était, de toute évidence, devenu un classique dans le Moyen-Orient, et aucune bibliothèque ne pouvait être complète sans lui. Ces textes sont d'une valeur inestimable, mais ce ne sont pas, à proprement parler, des épopées purement orales. Que ces poèmes fussent récités, et, en fait, composés pour être récités, cela n'est pas discutable, mais ils ont néanmoins quelque rapport avec l'écriture, et il convient de s'en souvenir lorsque nous en parlons. Ils ne sont plus à l'état brut, où ils ne pouvaient être transmis qu'oralement.

En second lieu, nous connaissons une multitude de poèmes qui appartiennent effectivement à la littérature orale, mais qui ont été couchés par écrit au cours du siècle écoulé. Les

spécialistes sont parvenus à montrer que cet art est — ou était jusqu'à une date très récente — répandu en Europe orientale, chez les Russes, les Yougoslaves, les Bulgares et les Albanais, et, plus loin vers l'Est, sur un immense territoire, chez les Turcs et les Mongols de la Russie d'Asie, les Arméniens et les Ossètes du Caucase, les Kalmouks du bassin de la Caspienne, les Aïnous d'Hokkaïdo, les Atjeh de l'ouest de Sumatra, les Thibétains, les Dayaks maritimes de Bornéo, les Miao du Yunnan et certaines tribus de la péninsule arabique. Même ainsi, cette liste est loin d'être complète. Il doit encore exister des peuples qui cultivent cet art, mais ne l'ont pas révélé aux étrangers ; ainsi peut s'expliquer sans doute, qu'on n'en trouve apparemment point trace en Afrique, alors que, on le sait, il était connu des Bambaras du Soudan français, et est encore pratiqué par les Zoulous : ceux-ci refusent de révéler leurs chants aux étrangers de peur de trahir leurs secrets les plus précieux. L'on parvient aujourd'hui, grâce à l'enregistrement sur bande ou procédés similaires, à des résultats bien plus satisfaisants que par le passé, lorsque l'on n'avait d'autre possibilité que de transcrire ces chants à la main : l'on peut connaître ainsi avec certitude, le ton et le style de la récitation ; d'autre part la vitesse du débit est également conservée, le conteur n'ayant pas à s'interrompre périodiquement pour s'adapter au rythme de l'écriture.

Dans l'épopée orale, il n'est d'autre préoccupation que l'intérêt même du récit. Elle n'est liée à aucun moment ni à aucun lieu particulier, à aucune saison, à aucune cérémonie. Elle n'est pas un rituel ni un moyen d'instruction. Le barde ou l'aède n'est qu'un chantre du passé, un conteur. Elle trouve peut-être cependant sa lointaine origine dans des chants religieux ou cérémoniels qui seraient déjà passés — évolution importante — de la première ou deuxième personne à la troisième. De ces chants cérémoniels, il subsiste des traces chez des peuples extrêmement primitifs, qui sont encore au stade de l'âge de pierre ; ce sont certainement les exemples les plus archaïques de l'art verbal qui nous soient connus. Certains Australiens aborigènes, en particulier les Arunta, célèbrent leurs ancêtres mythiques en des chants déjà fort élaborés qui contiennent un réel élément narratif. Des événements exceptionnels s'y produisent et sont décrits avec autant de vie que de propriété. Cependant ces chants ne sont pas des épopées, mais bien des drames primitifs. Les rôles sont tenus par des acteurs qui se peignent et se parent spécialement pour les jouer. Les paroles ne font qu'illustrer et expliquer l'action dramatique.

A strictement parler plus narratives, mais artistiquement

moins développées sont les histoires, où se mêlent prose et vers, racontées par les Boschimans et les Pygmées du Gabon. Ce sont de vrais récits à la troisième personne ; mais le vers y joue un moins grand rôle que la prose et ils ont tendance à être didactiques, soit qu'ils traitent des origines de l'homme, soit de quelques détails du comportement. Leur but dépasse l'intérêt du récit lui-même.

Plus proches de l'épopée orale que l'un ou l'autre de ces derniers genres, et provenant d'une société beaucoup plus évoluée, sont les longs hymnes narratifs composés en Sumer et Akkad vers 2000 avant Jésus-Christ et qui présupposent une longue histoire antérieure. Ces hymnes sont, en vérité, presque purement narratifs, mais leur mode d'expression comme leurs thèmes ne semblent pas encore avoir été choisis librement. Ils sont étroitement associés aux temples et aux cérémonies religieuses ; ils étaient sans doute chantés au cours de certaines fêtes. S'ils descendent, par quelque long processus aujourd'hui oublié, des rituels primitifs, ils sont eux-mêmes les précurseurs du chant profane et spécialement de l'épopée orale qui a gardé beaucoup de leur style et quelque peu de leur substance.

La transition des dieux aux hommes a dû se faire graduellement ; elle n'a jamais été complète. Des récits mettant en scène les uns et les autres coexistent dans maintes sociétés ; et ils se chevauchent souvent sur bien des points. L'Orient antique avait ses chants d'Ishtar et de la création, mais aussi ceux de Gilgamesh. Dans le plus ancien *Edda* certains chants exaltent des dieux, d'autres des hommes. En vieux haut allemand, les fragments les plus précieux sont le *Muspilli*, sacré, et le *Hildebrand*, profane ; en Russie et en Yougoslavie les saints le disputent aux héros en popularité, sans grand succès d'ailleurs. En Asie, d'autre part, on célèbre beaucoup plus librement les hommes que les dieux, et, la plupart du temps, les premiers semblent avoir usurpé la place et la gloire des seconds.

L'épopée orale, telle que nous la connaissons, chante les hauts faits des hommes. Cela ne l'empêche pas de réserver une place aux dieux : ils apparaissent en fait assez souvent, mais comme personnages secondaires. Même dans les pays où hommes et dieux sont également célébrés, ils le sont par des classes différentes de la société, et les dieux sont incontestablement les moins populaires. En se libérant des dieux pour se consacrer aux hommes, l'épopée orale franchit un pas gigantesque. Son apparition est d'une importance considérable : pour la première fois, mais d'une façon combien significative, *l'individu* affirme ses droits. C'est de lui que se préoc-

cupe toujours l'épopée orale. Les personnages de celle-ci sont des êtres supérieurs, doués de qualités physiques et morales peu communes. Ils détiennent presque toujours le pouvoir ou jouissent de quelque autorité. Si les anciens lais religieux chantaient des dieux qui ressemblent aux hommes, l'épopée orale célèbre des hommes qui ressemblent aux dieux. Elle répond au désir de l'homme de proclamer sa puissance et de montrer ce dont il est capable.

Cette glorification de l'individu implique qu'il se libère non seulement de sa condition primitive, où il ne compte pour rien et où le groupe social est tout, mais aussi de la domination des prêtres, qui prétendent que l'homme n'est rien comparé aux dieux. Parfois ce sont les prêtres qui ont gagné : alors les épopées ne sont pas composées à la gloire des hommes. Les histoires de Saül et de David, dans l'antique royaume d'Israël, nous montrent l'efflorescence d'un tel art ; mais les prêtres affirmèrent de nouveau leur autorité, et cette forme d'art s'éteignit avant d'avoir atteint sa maturité. En Égypte, elle ne se manifestera jamais, car le roi était dieu et le seul être par conséquent dont le chant pût célébrer la gloire : ses soldats avaient beau gagner des batailles, l'honneur en revenait à lui seul. Puisqu'il était à la fois homme et dieu, il n'y avait rien d'inconvenant à parer d'une auréole divine ses actes humains.

En Chine, la rigueur du Confucianisme, avec sa hiérarchie de classes sociales dominée par un empereur d'essence divine, laissait peu de place à la glorification de l'individu. Les exceptions se rencontrent à un niveau social relativement peu élevé. A l'époque de la dynastie Song, on composait des poésies de sept mots, à la métrique rigoureuse, qui se chantaient accompagnées d'un instrument à cordes. Appelées *Yan-ts'eu*, elles contaient des histoires fort semblables à celles des autres épopées orales ; mais on les estimait peu, et elles n'occupèrent jamais une place de premier plan dans la culture chinoise ; les principaux personnages, cependant, se conduisaient en général de façon fort courtoise et aucun disciple de Confucius n'y pouvait trouver matière à se formaliser.

L'épopée orale ne peut voir le jour dans une société avant que ses membres ne soient suffisamment libérés de l'influence des prêtres pour affirmer leur droit à être reconnus comme des individus. Sur le déroulement d'une telle évolution, nous ne pouvons que hasarder des hypothèses, mais il nous est possible d'observer comment le mouvement, une fois déclenché, conduit à la création de chants narratifs qui exaltent les hommes et leurs exploits.

Avant de s'épanouir en toute liberté, le récit en vers doit

passer par un important stade préliminaire. La soif de gloire et le désir d'acquérir celle-ci par le chant sont assouvis non par des récits du passé, mais du présent. Le grand homme chante ses propres louanges comme le fait Gilgamesh dans l'épopée assyrienne, après avoir tué le taureau prodigieux envoyé par la déesse Ishtar :

Qui est le plus brave parmi les braves?
Qui est le plus vaillant parmi les vaillants?
Gilgamesh est le plus brave parmi les braves,
Gilgamesh est le plus vaillant parmi les vaillants;

Ou bien il les fait chanter par d'autres, comme Attila quand il reçoit l'ambassade de Priscus en 446 avant Jésus-Christ. Plus récemment, un roi de l'Ouganda pouvait entendre les poètes de sa cour déclamer :

Tes pieds sont des marteaux
Fils de la forêt.
Grande est la peur que tu inspires
Grand est ton courroux
Grande est ta paix
Grande est ta puissance.

De même, les guerriers Zoulous célébraient en leur présence les exploits de Chaka ou de Dingaan. Ces louanges nous permettent de constater combien un individu peut avoir d'action et de rayonnement quand il a choisi lui-même les moyens d'atteindre la gloire. Quand un grand homme meurt, on déplore sa perte dans les mêmes termes qui ont servi à le louer de son vivant. David pleure Saül et Jonathas, « plus rapides que l'aigle » et « plus forts que le lion ». Tournant autour du bûcher d'Attila, ses hommes, montés sur leurs chevaux, exaltent sa puissance. Kilouken-Bahadour célèbre Gengis-Khan alors qu'on emporte son corps à la tombe sur un chariot. Ainsi les chefs disparus sont-ils pleurés par leur peuple pour ce qu'ils ont fait, et loués pour avoir réussi dans leurs entreprises. Louanges et lamentations font apparaître l'individu sous un jour particulier, soulignant sa supériorité vis-à-vis des autres, ainsi que la nécessité de la leur faire connaître. Sans doute sont-elles liées à des événements actuels ou appartenant à un passé récent, mais c'est cependant d'elles que le chant épique oral tient l'un de ses éléments les plus importants, la conviction qu'un homme peut par lui-même atteindre la grandeur et que son souvenir mérite, en conséquence, d'être perpétué.

Il est excessivement rare que l'épopée orale ait trait à des

hommes vivants, ou morts de date récente, comme le font les louanges et les lamentations. Elle continue la technique narrative du chant religieux avec l'esprit et le ton des louanges et lamentations : c'est ce qui fait son originalité. Pour y parvenir, les hommes doivent avoir conscience du passé en tant que tel. Ce n'est pas là une notion primitive et, dans les sociétés sauvages, on n'en trouve nulle trace. Les aborigènes australiens ne considèrent pas que leurs ancêtres mythiques aient vécu dans un passé historique ; ils existent hors du temps et continuent de commander aux événements actuels. Mais une fois que l'homme pense au passé en tant que tel — et c'est évidemment pour lui un pas considérable qu'il franchit aussi bien dans le domaine de la langue que dans celui de la pensée — la voie est ouverte pour une poésie qui est l'épopée orale. Les divers facteurs nécessaires sont maintenant réunis et il naît une conception d'un passé dans lequel les hommes accomplissent des exploits merveilleux. Ce passé comporte très rarement une date, pour la bonne raison que la plupart des peuples qui ont une poésie orale ne connaissent aucun système de chronologie, et que, si même ils en avaient un, ils ne verraient pas d'intérêt à l'appliquer à leurs récits. Homère ne donne aucune indication sur la date de la guerre de Troie et la plupart des conteurs adoptent la même attitude. Parfois, cependant, dès le début, ils replacent clairement le poème dans le passé ; mais ils s'en tiennent là. Dans la littérature nordique le *Premier lai de Helgi Hundingsbane* commence par la naissance du héros :

Au temps jadis, quand trompetaient les aigles,
et que, des falaises du ciel, tombaient les flots sacrés...

Le conteur Kalmouk d'aujourd'hui est tout aussi vague :

On le dit : à l'aurore des temps anciens...

Voilà qui est caractéristique de l'épopée orale, et sa forme normale. Si, comme il arrive parfois, elle traite d'événements presque contemporains, c'est habituellement pour des raisons particulières, et son style se rapproche alors de celui des louanges et des complaintes. Un exemple frappant est fourni par le *Dit du Prince Igor* qui fut composé en Russie en 1187 pour célébrer des événements antérieurs de deux ans seulement. Les différents princes qui participèrent aux expéditions y sont chantés et, bien que le récit ait presque une qualité épique et annonce par bien des points les *bylines* russes postérieures, il ne parvient pas, comme ces dernières, à se détacher du présent.

La notion d'un passé vague et lointain, marqué par de

grands hommes et leurs exploits, est essentielle à l'épopée orale. Celle-ci ne saurait en principe voir le jour sans que ce passé soit d'une part réel, d'autre part, complètement révolu. Bien que nous ne puissions parfois reconnaître l'histoire dans la légende, nous pouvons le faire assez souvent pour nous autoriser à généraliser et à penser que l'identification serait possible dans les cas où les preuves nous manquent par suite de l'absence ou de la rareté des documents historiques. Il est peu douteux que les événements chantés par Homère appartiennent à l'ère mycénienne, qui prend fin vers 1200 avant Jésus-Christ ; que les traditions héroïques des peuples germaniques coïncident avec les grandes migrations du IVe au VIe siècle de notre ère ; que les Gallois placèrent le roi Arthur au VIe siècle, à l'époque où les Bretons livrèrent des batailles désespérées contre les envahisseurs anglo-saxons ; que les Atjeh se souvinrent, confusément il est vrai, des guerres contre les Portugais de Goa et des Hollandais de Malacca. Même lorsque les preuves sont moins abondantes, nous pouvons hasarder une hypothèse raisonnable quant à l'historicité de la légende. Le Djanggar des Kalmouks, c'est sûrement Gengis-Khan ; les poèmes ossètes des Nartes paraissent remonter aux Scythes avant que ces derniers ne se dispersent et que s'effondre leur puissance ; le Manas des Kara-Kirghizes peut fort bien avoir vécu à l'époque où son peuple harcelait les Chinois. Si de tels personnages ont laissé leur marque dans l'histoire, c'est en raison de leurs exploits guerriers. Mais il est plus difficile de les identifier lorsqu'il s'agit de magiciens dont le renom est dû plus à leur pouvoir supranaturel qu'à la force de leurs bras. Et pourtant eux aussi appartiennent sans doute à l'histoire ; les époques qu'ils ont illustrées ont peut-être connu une gloire et une prospérité dont le souvenir est lié au succès de leurs entreprises. Les exemples cités sont peu abondants. Dans chaque cas, l'époque que célèbre l'épopée orale appartient au passé, et il n'est pas rare que nous puissions lui assigner une date, bien que ses propres chantres n'aient jamais pensé à le faire.

Pourquoi le chant épique s'attache-t-il à une période plutôt qu'à une autre? La seule explication possible semble être que les conditions politiques ne sont plus les mêmes et que, dans un climat d'insatisfaction et de découragement, l'esprit se reporte avec nostalgie vers un certain passé. On se sentira d'autant plus affecté que cette époque lointaine aura pratiqué l'art des panégyriques et des lamentations, et glorifié la bravoure ou l'intrépidité humaine. Mais ce qui a été perdu reste une source d'espoir et l'on se console en pensant que le passé peut renaître. Dans ce processus psychologique, des éléments

qui pourraient nous paraître importants seront peut-être ignorés. Ce qui est essentiel, c'est précisément ce sentiment d'une vie pleine, d'un monde moins étroit, de l'aventure et de la gloire à portée de la main.

L'invasion étrangère est la cause la plus fréquente d'une telle évolution. La perte par les Gallois de la plupart de leurs terres, passées aux mains des Angles et des Saxons, stimule en eux le souvenir de temps héroïques. L'ancien monde russe s'écroule en 1228 à la bataille de la Kalka, où ses armées sont anéanties par les généraux mongols Suboetei et Djebe. Le vieux royaume de Serbie succombe devant les Turcs à Kossovo en 1389. Bientôt les Turcs, les Mongols et les Mamlouks se partageront l'Arménie. Puis les Turcs de Haute Asie et leurs vieux adversaires mongols seront, à leur tour, conquis par les Russes à partir du XVIe siècle. L'effondrement catastrophique de l'empire mycénien vers 1200 avant Jésus Christ fut le prélude d'un demi-siècle de ténèbres. Dans chacun de ces cas, c'est une période glorieuse et prospère qui venait à une fin désastreuse : son souvenir retrouvé, et jalousement entretenu, devait inspirer les conteurs pendant des générations. Ces peuples célébraient dans leurs chants une époque où ils étaient maîtres de leurs destinées et de celles de leurs voisins. L'épopée s'organise autour de quelques grandes figures centrales qui, dans l'actuelle infortune, semblent glorieusement incarner des qualités presque oubliées, et elle célèbre leurs exploits avec un très vif sentiment de leur supériorité. Les malheurs présents leur rappellent d'une façon poignante ce qu'ils étaient jadis, et ils s'attardent sur ces souvenirs avec un orgueil mêlé de nostalgie.

La crise peut être d'une autre sorte, moins dramatique sans doute, mais à peine moins violente, lorsqu'un peuple quitte ses parages habituels et émigre vers des terres lointaines. Ainsi pour les Norvégiens qui débarquèrent en Islande et au Groenland, les légendes de leur patrie continentale étaient-elles de précieux joyaux, qu'ils enchâssèrent dans le plus ancien *Edda*. De même, les légendes héroïques des Angles et des Saxons sont-elles limitées aux événements qui précédèrent leur arrivée en Grande-Bretagne. Avec le temps, la base historique de ces légendes a pu devenir moins précise, mais personne n'a jamais douté qu'elles célébraient une époque plus glorieuse que le présent. Ainsi encore les Kalmouks, qui, au XVIIIe siècle émigrèrent de leur patrie d'origine dans l'Altai, aux confins de la Mongolie, jusqu'au bassin de la mer Caspienne, emportèrent dans leurs bagages non seulement les chroniques du grand Djanggar et de ses compagnons, mais des descriptions précieuses et pittoresques des montagnes,

des lacs et des sanctuaires d'Asie centrale. De telles migrations n'impliquent pas nécessairement un appauvrissement comparable à celui que subissent les peuples conquis, mais elles constituent une rupture avec le passé, qui ne manque pas de susciter une exaltation des temps révolus.

Il est une troisième façon pour un peuple de voir changer ses destinées : c'est lorsque son organisation politique, qui jusqu'alors semblait solide, se désintègre peu à peu. Les remous qui agitèrent les pays frontières entre l'Europe et l'Asie, du IVe au VIe siècle, sont si mal connus qu'ils ne sauraient être la base d'aucune théorie. Ils justifient, cependant, l'existence d'une légende connue des Ossètes, selon laquelle les Nartes voulurent combattre les Anges et les Archanges et furent punis par une famine qui les détruisit. Si les Nartes de la légende représentent les Scythes, cette histoire serait une tentative pour expliquer la disparition de ces derniers dans les convulsions de migrations massives. Leur souvenir a été perpétué dans les vallées écartées du Caucase par une minuscule tribu, qui prétendait descendre d'eux, et constitue peut-être, en fait, tout oubliée et appauvrie qu'elle est, le dernier vestige de ce grand peuple.

Plus spectaculaire est le cas des gestes françaises qui se groupent autour du nom de Charlemagne. Sans doute le personnage était-il assez exceptionnel pour attirer, de lui-même, la légende. Mais celle-ci gagna en force par l'immense contraste entre le chef prestigieux et ses successeurs. La désagrégation, si rapide, de son empire après sa mort, et le chaos qui s'ensuivit, firent apparaître l'empereur franc comme une figure surhumaine qui avait étendu ses conquêtes jusqu'aux limites du monde connu et avait été capable de la faire parce que lui-même et ses pairs appartenaient à une race d'hommes supérieurs. L'insécurité, le déclin du pouvoir peuvent fort bien tourner l'imagination vers le passé, et cela avec d'autant plus d'intensité qu'il semble difficile de recouvrer ce qui fut jadis obtenu avec l'aisance d'un effort apparemment irrésistible.

C'est un sentiment de ce genre qui inspire les légendes célébrant les protagonistes des grandes migrations, particulièrement Ermanaric, Attila et Théodoric. Leurs noms sont associés à des catastrophes retentissantes ou à d'immenses changements. La mort d'Ermanaric marqua la fin du vieux régime germanique en Europe centrale ; la mort d'Attila fut suivie presque aussitôt de la désintégration de son empire ; le règne de Théodoric symbolise manifestement la fin des grandes migrations. La qualité éminemment dramatique de leur vie était suffisante pour leur gagner une place de choix

dans la mémoire des hommes, mais le fait que le souvenir les ait réunis avec leurs alliés et leurs victimes dans un même âge héroïque prend une signification plus large. Ce qui survint après eux était par trop dénué d'éclat en comparaison de ces gigantesques événements. L'Europe, installée dans les siècles obscurs, produisit sans doute de grandes figures, mais il manquait ce sentiment de possibilités sans bornes qui avait séduit et inspiré les hommes des migrations. Ce sentiment était en partie dû à la chute de l'Empire romain. Tant que celui-ci dura, les barbares eurent conscience non seulement qu'ils avaient des adversaires dignes d'eux, mais qu'un butin immense se trouvait à portée de leurs mains. Une fois Rome tombée, cette impression d'une lutte prodigieuse, cet espoir d'un tribut inestimable, s'évanouirent ; en même temps naissait la conviction que les hommes n'étaient plus ce qu'ils avaient été jadis et que la terre ne connaîtrait plus une telle ère de splendeur. Les peuples germaniques cultivaient au même titre la mémoire de leurs ancêtres héroïques et des hommes, non moins héroïques, qui les avaient combattus, ce qui n'avait que peu de rapport avec l'existence qu'ils menaient et l'état de pauvreté laborieuse auquel ils étaient maintenant réduits.

Les époques que le chant élit et isole ainsi des autres, peuvent à juste titre être qualifiées d'héroïques. Elles sont d'ordinaire dominées par la guerre, où s'affirment les qualités à la fois intellectuelles et physiques qu'elle exige. Ce ne sont pas des âges d'or, des paradis perdus : le sens de l'effort et de l'aventure leur est essentiel. Une fois que les hommes se sont tournés vers le passé, ils le chantent dans le même esprit qu'ils célébraient ou pleuraient leurs chefs avant que le monde eût changé : c'est alors que l'épopée orale recueille son héritage. Il lui revient de traduire ces souvenirs en chants sur le ton approprié. Elle use d'une technique qui tient de la mythologie et est en même temps fort proche de celle des panégyriques et lamentations. Telle que nous la voyons pratiquée aujourd'hui, elle a derrière elle une longue tradition et utilise des méthodes élaborées au cours des siècles. Cependant, même à ses débuts, elle n'a pas été très différente : d'une part parce qu'elle s'inspirait de la technique de chants plus anciens, d'autre part parce qu'il est presque impossible de composer un poème oralement sans recourir à des procédés connus.

Cette technique, qu'elle soit ancienne ou récente, a pour but d'aider le barde à composer son chant. Elle lui est indispensable, puisqu'il ne peut pas faire fond sur quelque chose d'écrit, mais doit improviser le poème au fur et à mesure qu'il le récite. Quelle que soit la préparation à laquelle il puisse

s'être livré auparavant, il ne peut pas complètement se reposer sur elle. Même si sa mémoire ne lui fait pas défaut, il est possible que son auditoire lui demande un poème plus long, ou plus court, que celui qu'il a préparé, ou même un chant traitant d'un autre sujet. Il doit être prêt à plus d'une éventualité. Dans ce but il confie à sa mémoire le canevas de plusieurs légendes et le nom de leurs principaux personnages, de même que certains procédés qui facilitent et varient l'effort narratif, tels que les répétitions, les descriptions stéréotypées de scènes déterminées, les structures conventionnelles du début et de la fin des épisodes, les comparaisons, les épithètes mécaniquement accolées aux hommes et aux choses, bref, tout un arsenal de moyens destinés d'abord à faciliter la composition, mais également à permettre à l'auditoire de saisir sur-le-champ la signification du récit. Mais surtout il apprend des tours de phrases, des formules, il en use largement. Telles que nous les connaissons et les voyons employées dans les poèmes homériques comme dans les épopées orales modernes, elles se sont formées, se sont polies et accumulées au cours des siècles et conviennent à presque toutes les situations qui peuvent se présenter dans le cadre des thèmes classiques. En principe, l'aède qui possède bien ses formules doit être prêt à composer un poème sur n'importe quel sujet sans préavis. C'est dans une large mesure ce que font les aèdes d'Homère, et ce n'est en aucune façon impossible, bien que dans la pratique, les bardes modernes aient tendance à choisir eux-mêmes leurs sujets, et à n'en traiter qu'un nombre limité.

Cette façon de composer nous est si peu familière qu'il nous faut faire effort pour la comprendre. Les formules épiques y jouent un rôle capital. Elles permettent à l'aède de bâtir ses vers ; sans elles il serait perdu. La richesse et la variété de ces formules dépendent de deux facteurs. Tout d'abord, plus le mètre ou la langue sont élaborés, plus le nombre de formules doit être grand. C'est de toute évidence le cas du grec homérique qui adapte une langue éminemment flexionnelle à l'hexamètre, que ses règles rigoureuses tiennent fort éloigné du rythme de la langue parlée. La composition homérique exige un grand nombre de formules ; aussi, une fois qu'il en a été trouvé une s'appliquant à un certain thème pour une certaine mesure du vers, elle est presque toujours reprise sans changement. Dans les mètres plus souples, yougoslaves ou russes par exemple, les conventions sont également rigoureuses, mais le mètre étant moins rigide, on trouve dans ces chants moins de variété que chez Homère. La difficulté appelle l'ingéniosité ; dans cet art particulier qu'est l'épopée

orale, la richesse de l'ensemble est fonction du nombre de difficultés à vaincre.

En second lieu, on peut s'apercevoir que les formules conventionnelles ont tendance, dans certaines poésies orales, à se fossiliser, et que l'on doit en inventer d'inédites. C'est ce qui se passe, fort naturellement, lorsque les thèmes ne se renouvellent pas. Ainsi les poèmes oraux arméniens restent cantonnés dans la glorification d'un passé lointain et traitent d'un choix restreint de sujets ; en conséquence, certaines des anciennes formules tombent en désuétude et sont peu à peu oubliées. Si l'on compare les brefs chants arméniens récents aux fragments de poèmes épiques qui subsistent du passé, l'on constate un appauvrissement de la langue poétique. C'est là une forme de dégradation qui peut frapper la poésie orale, mais le fait reste exceptionnel.

Un poète se sert de formules, mais il n'en est pas l'esclave. Il ne peut avoir recours à rien d'autre si, par exemple, on le prie de traiter, sur-le-champ, un sujet nouveau : ainsi le barde kara-kirghize, à qui Radlov demanda de chanter la naissance de Manas, ne se déroba point, bien qu'il n'eût rien de tel à son répertoire ; mais il ne sut pas déployer son imagination coutumière, et usa exclusivement de formules. De même, certains conteurs sont si conventionnels, ou si peu inventifs, qu'ils ne peuvent s'évader du registre des formules qu'ils ont apprises. Cela n'a que peu d'importance puisque leur répertoire est limité à un nombre restreint de sujets, qui leur sont familiers. Cependant, en dépit du despotisme de la formule, le barde ingénieux, ou ambitieux, connaît plus d'une façon de varier sa technique. Il peut d'abord inventer de nouvelles formules, ce qu'illustrent clairement les poèmes homériques. Certaines des formules utilisées datent de l'ère mycénienne, avant 1200 avant Jésus-Christ, d'autres des temps obscurs qui suivirent son déclin, un fort grand nombre enfin du siècle même d'Homère. Les poètes yougoslaves modernes qui ont traité de sujets plus ou moins contemporains, n'ont pas craint de parler de téléphone et d'avions. Quant aux Russes, qui considèrent la Révolution et la Guerre civile comme un prolongement de leurs temps héroïques, ils ont habilement adapté les tours traditionnels aux besoins de l'époque, si bien que l'on chante « le grand Lénine », « Kolchak l'amiral », « Klim le serrurier », « le glorieux Voroshilov » etc...

Si la tradition orale est puissante, et si le mètre et la langue n'imposent pas de servitudes trop lourdes, il est possible que le barde parvienne à se faire un style personnel. Certes il utilise les vieilles expressions, mais il y ajoute des variantes, ou les remplace par de nouvelles. Les poètes kara-kirghizes

d'aujourd'hui, par exemple, sont fidèles, dans les grandes lignes, au style adopté par leurs prédécesseurs, dont Radlov enregistra les chants au siècle dernier ; mais ils ont apporté des changements considérables au traitement de sujets aussi conventionnels que la naissance du jour ou la tombée de la nuit, ou encore la façon dont un guerrier part en expédition. L'invention d'expressions neuves est souvent nécessaire lorsque le barde s'attaque à un nouveau sujet dont le caractère s'adapte mal aux vieilles formules. Il lui faut alors à la fois du temps et du talent ; mais l'entreprise est possible, comme en témoignent des exemples russes, ouzbeks et kara-kirghizes.

En second lieu, rien n'interdit au barde, qui use de formules consacrées, de composer, dans une certaine mesure, librement. Il n'invente pas alors de nouvelles formules, mais adapte ses paroles aux circonstances particulières. L'on ne s'attend pas qu'il le fasse alors qu'il est en train de réciter, quoiqu'il puisse y être poussé si quelque idée brillante vient à lui traverser l'esprit. Le plus souvent, il réfléchit à l'avance à un poème, et le laisse mûrir dans sa tête. Étant donné que sa mémoire, que la lecture n'a pas abîmée, reste excellente et qu'il peut, sans difficulté, se concentrer sur ce qu'il va dire, il lui est possible de consacrer à son poème un certain temps, que le sujet soit nouveau, ou traité d'une manière nouvelle. Par exemple, on compose aujourd'hui en Crète, dit-on, des chants célébrant la résistance des patriotes aux Allemands au cours de la dernière guerre ; mais ils ne sont pas prêts à être récités en public. Ils ne sont pas mûrs dans la pensée de l'aède, et ce dernier a besoin de temps pour mettre au point certains détails et leur conférer une certaine perfection. Il en est de même du célèbre barde atjeh Dokarim, qui fit de longs poèmes sur les guerres entre son peuple et les Hollandais, mais qui ne cessait d'y apporter des retouches, améliorant ainsi chaque version par rapport à la précédente. Même lorsque les formules sont aussi abondantes que dans les poèmes homériques, on est tenté d'imaginer que parfois l'aède les oublie pour donner libre cours à ses penchants personnels en matière de composition poétique.

Quant à nous, qui lisons les poèmes oraux dans des livres et sommes, par la nature même des choses, dans l'impossibilité de les entendre comme cela serait pourtant nécessaire, nous sommes exposés à les mal interpréter et à leur appliquer des normes qui ne leur conviennent pas. Le barde doit retenir jusqu'au bout l'attention de son auditoire. Il lui faut tout rendre clair, les grandes lignes comme le détail. Il ne peut se permettre de désorienter ceux qui l'éocutent par des déve-

loppements compliqués ou étrangers au sujet. Il doit faire un effort sur lui-même pendant qu'il compose et se souvenir que tout doit être fait d'un seul jet. Ses auditeurs ne peuvent pas, comme le lecteur d'aujourd'hui, tourner les pages et revenir en arrière pour retrouver quelque chose qu'ils n'ont pas saisi, et ils ne peuvent pas davantage l'interrompre au milieu de sa récitation. D'autre part, il est certains éléments, indispensables à cette récitation, qui ne sont pas immédiatement intelligibles. Les épithètes stéréotypées, qui sont presque purement fonctionnelles et dont le but est d'aider à la composition, ont sans doute pour nous un charme particulier lorsque nous les rencontrons la première fois, mais la répétition en ternit l'éclat, et bientôt, nous n'y prenons plus garde. Rien que de normal d'ailleurs dans cette réaction, et il n'y a aucune raison de penser que les auditeurs, à qui ces épithètes sont devenues encore plus familières qu'à nous, leur accordent plus d'attention. Aussi Homère peut-il impunément qualifier le ciel d'« étoilé » même en plein jour, un poète russe mettre les termes de « Sainte Russie » dans la bouche du sultan, ou un Yougoslave prêter à des Maures de « blanches » mains. Sur ce point, les besoins du poète sont plus importants que les exigences de l'auditoire, mais il en est d'autres où la nécessité de conserver au récit toute sa clarté peut aboutir à ce qui, à nos yeux, apparaît comme des fautes de construction.

Le poète oral ne doit parler que d'une chose à la fois. S'il procède différemment, son auditoire sera désorienté et perdra le fil du récit. C'est pourquoi toute poésie orale passe sous silence un certain nombre de détails qui nous paraissent pertinents et même parfois indispensables. Mais une fois que le barde en a terminé avec un thème, une scène ou un personnage, il n'hésite pas à l'abandonner pour passer à la suite de l'histoire. Son désir de clarté l'amène parfois à se contredire, comme le fait Homère en plus d'une occasion et comme le font probablement tous les poètes oraux un tant soit peu féconds. Ils doivent en effet mettre l'accent sur le seul épisode qui les occupe pour l'instant, et de telle façon qu'il ne subsiste aucun doute quant à son sens, ou son intérêt dramatique. Ce souci peut les entraîner, dans la pratique, à ne pas tenir compte de quelque chose qu'ils ont dit auparavant, ou même à affirmer le contraire. Ainsi Achille déclare aux envoyés d'Agamemnon qu'il ne veut plus participer en rien à la guerre, puis il change d'avis sans qu'il soit fait aucune allusion à sa décision antérieure. La raison en est que chaque scène doit être complète en elle-même, et qu'il faut en tirer le meilleur parti possible. Parfois cependant, de telles inconséquences ont une origine plus profonde : il existe souvent plusieurs

versions d'une même histoire ; le poète choisit celle qu'il lui plaît, mais il lui arrive de les mélanger, précisément parce que son esprit est meublé de formules et qu'il passe par mégarde d'un jeu de formules à un autre. Cela est assez fréquent, mais n'est jamais très gênant. L'important est que l'histoire soit claire dans ses grandes lignes, ce que ne saurait contrarier une erreur de détail.

Ainsi composée, la poésie orale procure un plaisir qui est différent de celui offert par la poésie écrite. Dans celle-ci, ce que nous aimons, ce sont les expressions nuancées et riches de sens, les échos et les associations, la diversité dans la présentation d'un thème, la critique implicite de l'action, la note personnelle. Rien, ou presque, de tout cela dans l'épopée orale. Du moment qu'elle vise à produire un seul effet à la fois, elle n'a que faire de réflexions, de pressentiments, d'allusions subtiles. C'est ce qui apparaît très clairement lorsqu'on compare un passage quelconque d'Homère avec un passage de Virgile traitant du même sujet. Si l'épopée orale l'emporte par sa simplicité, sa puissance, sa netteté, grâce à la fermeté du mouvement dans le récit et la lumineuse clarté de l'argument, l'attrait de l'épopée écrite réside dans sa contexture poétique, dans la recherche du mot juste ou émouvant, dans la plénitude du sens de chaque phrase, vers ou strophe. Le vers d'Homère nous porte, d'un élan irrésistible, vers le point culminant de chaque épisode. Ce qui compte, c'est l'unité dans l'effet produit, la continuité du climat héroïque ou tragique, la concentration sur l'action, résultat d'une imagination vigoureuse et d'une description claire, dépouillée de tout ce qui est étranger au sujet, de toute réflexion personnelle, et même de ces allusions qui font vagabonder l'esprit et laissent supposer que les mots sont plus chargés de sens qu'ils ne le paraissent. Mais chez Virgile, aussi exaltant que soit le chant, aussi convaincant qu'il puisse être lorsque le récit atteint à son paroxysme, nous nous attachons moins à l'ensemble qu'aux détails, qu'à l'effet accessoire, qu'à l'habile disposition des mots. Nous savourons la richesse d'une phrase, l'hémistiche pathétique, la précision ou la force avec laquelle un mot éclaire toute une phrase où une heureuse succession de sons communique un charme inexplicable à ce qui autrement n'aurait pu être que banal. Sans doute Homère peut-il être enchanteur et Virgile hardi ; mais la distinction subsiste et se vérifie chaque fois que l'on compare l'épopée orale à l'épopée écrite. Dans l'une, nous recherchons le récit pour lui-même ; dans l'autre quelque chose qui le dépasse et peut par conséquent l'affaiblir.

Un art poétique qui s'extériorise par la récitation n'a,

par définition, aucun rapport avec l'écriture ; il existe encore des sociétés, comme les Dayaks maritimes et les Aïnous, qui sont illettrés et ne ressentent pas le besoin d'écrire. Tel dut être le cas de nombreuses sociétés anciennes, mais la plupart de celles qui aujourd'hui encore pratiquent l'épopée orale connaissent l'écriture. Le paradoxe est que leurs chants n'en ont pas été affectés. Chez certains peuples, les Turcs de Haute Asie et les Mongols par exemple, l'écriture était réservée à des usages déterminés, tels que la composition de livres religieux ou l'enregistrement des décisions judiciaires, qui restaient du domaine des spécialistes et ne jouaient aucun rôle dans la vie du peuple. Ailleurs, comme chez les Russes, les Yougoslaves et les Albanais, l'écriture bien que plus répandue, est, dans une large mesure, l'apanage d'une classe lettrée relativement peu nombreuse, qui ne s'intéresse pas à la poésie orale et la laisse à ceux qui ne lisent pas de livres. Il arrive un moment où l'écriture commence à jouer un rôle vis-à-vis de la poésie orale. Cela ne peut être qu'un bien, si elle est utilisée simplement pour transcrire un texte récité : c'est ainsi que nous pouvons connaître aujourd'hui les chants héroïques du passé. Cela n'a pas non plus beaucoup d'importance si le livre est utilisé comme source d'inspiration : certains bardes russes trouvent le sujet de leurs chants dans des recueils de vieux récits ou même dans les journaux. Le danger réel apparaît lorsque le barde commence à composer par écrit et abandonne le style traditionnel pour une manière qu'il estime plus moderne. Voilà qui est révolutionnaire et peut signifier la mort du style oral. Mais ces premiers recours au livre indiquent seulement, sans doute, que le barde fait moins fond sur les formules traditionnelles, et davantage sur la composition de son crû. C'est pourquoi il est peu probable qu'Homère ait transcrit lui-même ses poèmes : il dut sûrement les dicter. Après lui, l'épopée grecque accuse l'influence de l'écriture sur plus d'un point, particulièrement en tentant de s'évader du style formulaire et, sans grand succès au début, de lui en substituer un nouveau. C'est précisément ce qui s'est passé en Yougoslavie où les bardes dont les textes ont été transcrits par d'autres conservent le style traditionnel, tandis que ceux qui ont essayé d'écrire à la manière moderne se sont trouvés désorientés et n'ont pas encore découvert comment remplacer ce qu'ils ont abandonné.

Le sujet de l'épopée orale, ce sont les hauts faits des hommes. Ils présentent une infinie variété, s'étageant des interventions magiques aux actes purement humains, les personnages étant ici des chamans, et, à l'opposé, d'authentiques héros. On est tenté de discerner dans cette gradation

un processus historique réel selon lequel la croyance au chaman se transforme peu à peu pour aboutir à la croyance au héros : l'expérience ne condamne-t-elle pas, au terme de cette évolution, la vanité des prétentions de la magie tandis que les vertus de l'intelligence et du courage apparaissent en même temps plus sûres et plus honorables? Qu'une telle hypothèse soit plausible, les Grecs en témoignent. Dans *l'Illiade* et *l'Odyssée* les héros comptent sur leurs propres qualités, et si quelque miracle survient, il est l'œuvre des dieux. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. L'histoire de Persée — qui appartient à une génération antérieure à celle qui combattit à Troie — montre que la puissance magique n'a pas toujours été indigne d'un héros : il a une coiffure de ténèbres, des sandales qui le portent par les airs, et un miroir surnaturel qui trompe la Gorgone. Il semble que les Grecs soient passés du héros qui usait, au moins dans une certaine mesure, de magie, au vrai et pur héros qui ne l'employait pas du tout, et qui incarnait ainsi leur idéal. C'est un phénomène du même ordre que l'on constate dans les poèmes nordiques, où les chants sur les Völsung ont pour personnage principal un magicien qui manque singulièrement de vertus héroïques, tandis que la plupart des autres chants célèbrent des héros supérieurs, tels Sigurd et Gunnar. Il n'est pas impossible, non plus, d'établir une telle distinction dans les poèmes modernes russes et yougoslaves : l'essentiel y est consacré à d'authentiques héros, mais on trouve aussi des saints et des sages qui font leur chemin à coups de miracles. Il est donc légitime de présumer qu'une telle évolution a existé chez certains peuples, mais non chez tous : nous pouvons en distinguer les diverses phases en différentes parties du monde.

Il y a tout d'abord le pur magicien, le chaman qui, d'ordinaire, non seulement manque de vertus héroïques, mais n'est même pas un être très sympathique ni digne d'admiration. C'est le personnage principal des poèmes finnois, esthoniens, bouriates et de certains chants des Turcs de Haute Asie. Il accomplit des miracles parce qu'il connaît la formule magique idoine, et bien qu'il puisse participer aux combats, son rôle n'y est guère glorieux, puisqu'il lui suffit d'employer la magie voulue pour mettre ses ennemis en déroute. Une seconde phase, qui découle sans doute de la précédente, nous montre comment le magicien, qui tient encore la première place, possède en fait certaines qualités héroïques, mais les renforce grâce à la magie. Ainsi le Thibétain Guésar de Ling affronte de grands périls et accomplit de magnifiques exploits ; mais il ne pourrait le faire sans l'aide de la magie. De même les

Dayaks maritimes chantent Klieng et ses compagnons qui envahirent les étoiles en lançant des pelotes de fils rouges et bleus. A ce stade l'homme ne peut satisfaire ses ambitions sans la magie ; aussi est-il autorisé à s'en servir pour déployer sa puissance prodigieuse. La troisième phase voit l'inverse se produire. Le protagoniste est maintenant un vrai héros, qui gagne le respect par ses qualités purement humaines, mais qui peut les mettre davantage en valeur en usant parfois de magie. C'est ce qui se passe chez les Iakoutes, les Kara-Kirghizes, les Ossètes, les Aïnous et les Kalmouks. Les personnages ont une qualité héroïque indiscutable, qui est, à chaque occasion, soulignée et illustrée. Nous sentons que même sans leurs dons magiques, ils resteraient des figures impressionnantes, et c'est ce qui leur donne tout leur intérêt. La quatrième phase est celle où la magie est abandonnée et où le grand homme se sert de ses dons purement humains à des fins glorieuses. Tel est le cas des Grecs anciens et modernes, des Nordiques, des Russes, des Yougoslaves, des Albanais et des Arabes. Leurs héros, sans doute, accomplissent bien des exploits dont, en vérité, les hommes sont incapables ; mais c'est simplement la nature humaine qui se surpasse en eux, doués comme ils le sont d'une exceptionnelle puissance physique et intellectuelle. Bien que ce soit à ce dernier stade que se rencontre peut-être la forme la plus noble de l'épopée orale et l'expression la plus vigoureuse de l'idéal héroïque, l'effort humain est également respecté dans chacune des quatre phases de l'épopée orale. Même si l'on honore un homme pour son pouvoir magique, cela signifie qu'il a, à sa manière, surpassé ses semblables puisqu'il le possède.

Ainsi l'épopée orale plaide pour l'élément séculier de la société, et c'est pourquoi elle a si souvent affaire avec les hommes qui combattent. Il est bien possible qu'elle se soit toujours trouvée en butte à l'opposition des castes sacerdotales. Même, dans les différentes versions de *Gilgamesh*, le héros se mesure avec les dieux, et, bien qu'il échoue à la fin, sa lutte reste magnifiquement tragique. Or des exemplaires de sa légende étaient conservés dans les bibliothèques royales, telles celles des rois hittites de Boghazkeuy ou d'Assurbanipal à Ninive ; il est donc clair que le héros parlait à l'imagination de ces êtres semi-divins, dont les desseins se trouvaient sans doute contrariés quelquefois par des prêtres qui servaient d'autres dieux qu'eux-mêmes.

Cependant, même si nous faisons la part de cette hostilité, même si nous admettons que tout le monde ne pouvait aimer l'épopée orale en raison de sa présomption à l'égard de la nature humaine, il semble néanmoins qu'elle ait séduit de

larges sections des populations au milieu desquelles elle était composée et récitée. Il est possible qu'elle ait pris naissance près des rois et de leur cour. Tel semble être le cas de *Gilgamesh*, de la légende akkadienne de Sargon, et, chez les Hittites, du *Chant d'Ullikumis*. Rien de plus normal d'ailleurs, puisque seuls les rois et leurs compagnons pouvaient avoir suffisamment d'assurance pour affirmer les droits des hommes contre les prétentions des dieux. De leur cour, cependant, l'épopée orale semble s'être répandue assez rapidement dans le peuple tout entier. Bien qu'Homère dépeigne les aèdes chantant à la cour d'Ulysse et d'Alcinoüs, il est probable que ses propres poèmes étaient récités à l'occasion de festivités populaires à Mycale et Délos, où toutes les classes sociales pouvaient les entendre. Les poèmes du plus ancien *Edda* émanent d'une aristocratie, mais il y a tout lieu de penser que, lorsqu'ils étaient chantés dans la grande salle chez un haut personnage, toute l'assistance y prenait plaisir, du plus grand au plus humble. Quand le cheik arabe Auda chante un passé héroïque à T. E. Lawrence, il a autour de lui les représentants d'une petite société du désert, primitive mais stratifiée. A ce stade de l'évolution sociale, le roi partage les intérêts de son peuple et prend plaisir aux mêmes distractions, particulièrement si celles-ci font honneur à ses ancêtres ou à d'autres rois, ses égaux.

L'épopée orale présuppose, au premier chef, une société où les distinctions de classe, de fonctions et de richesse ne sont pas suffisamment marquées pour créer des castes séparées, lesquelles n'auraient pas assez de choses en partage pour goûter un art commun à tous et intelligible de tous. Ces sociétés non différenciées sont celles où fleurissent les louanges et complaintes et qui, par leur intermédiaire, contribuent à la naissance de l'épopée orale. Mais il ne semble pas qu'une société de ce type puisse produire elle-même beaucoup d'épopée orale, sans doute pour l'excellente raison que les changements politiques qui font naître l'épopée orale détruisent du même coup l'unité de culture que réclame cet art.

L'épopée orale, telle qu'on la pratique aujourd'hui, exige, pour se développer, l'une ou l'autre de ces deux conditions. Dans le cas de la société non différenciée, elle est encore un art vraiment national, c'est-à-dire qu'elle est appréciée de tous ceux qui parlent la langue de la région où on la récite. Souvent, au-dessus et au-delà, il y a la culture importée par quelque peuple étranger, qui a conquis et gouverne les autochtones, et qui ne s'intéresse nullement à la culture de ceux-ci. Cependant, comme les dirigeants constituent une petite minorité qui vit à part, ils n'interviennent pas et laissent l'épopée

orale tenir sa place chez les indigènes. C'est ce qui se passe fort souvent dans ces régions d'Asie qui sont sous l'autorité russe, japonaise, hollandaise ou britannique. Par exemple, les Kara-Kirghizes, les Aïnous, les Atjeh, et les Dayaks maritimes s'occupent fort peu de ceux qui détiennent le pouvoir politique ; la plupart d'entre eux sont illettrés, ils ont très peu de villes et sont organisés en petites communautés où l'épopée orale, qui est la forme naturelle de leur art des mots, joue un grand rôle. C'est dans ces sociétés qu'elle conserve son ton confiant traditionnel et constitue un véritable art national. Cet état de choses durera tant que la majeure partie de la population n'aura pas appris à lire et aura conscience d'appartenir à une unité nationale ou raciale différente de celle de la classe qui la gouverne. Cette dernière classe, il est vrai, peut fort bien voir dans l'épopée orale un passe-temps inoffensif, l'encourager en tant que tel, et même y trouver quelque intérêt anthropologique ou scientifique. Mais cela n'a guère d'importance. Cet art se perpétuera tant que persisteront les conditions actuelles, et comme celles-ci durent déjà depuis des siècles, ses bases sont solides.

Il n'en est pas tout à fait de même dans le second cas, celui des sociétés à castes distinctes. Là, l'épopée orale est encore l'apanage d'une partie seulement de la population, mais celle-ci est très réduite et est, socialement et économiquement, inférieure à une autre partie de la population qui parle la même langue, a le même passé, mais dont le milieu culturel est tout à fait différent. C'est le cas des Russes, des Yougoslaves et des Bulgares. Chez chacun de ces peuples existe une minorité éminemment lettrée, qui, depuis des siècles s'en rapporte entièrement aux livres et à la lecture, et importe sa culture de l'étranger. Cette minorité ne se sent pas directement intéressée par l'épopée orale telle que la pratiquent les paysans, qui vivent éloignés des centres urbains. Elle connaît son existence et affiche à son égard le genre de curiosité qu'on peut attendre d'une société cultivée ; elle prétend même l'aimer. Mais elle l'envisage dans une perspective étrangère, et ne peut, de toute évidence, s'empêcher de penser que ses propres méthodes sont supérieures et doivent l'emporter. Dans ces pays, l'épopée orale est, dans une large mesure, l'art du prolétariat rural, et, si dans certaines contrées comme la Bosnie ou le Monténégro, des propriétaires fonciers locaux patronnèrent autrefois les bardes et prirent plaisir à leurs chants, il n'en est plus question aujourd'hui. Cela ne signifie pas que cet art soit, en quoi que ce soit, décadent ou moribond : il a fait preuve, encore récemment, d'une admirable faculté d'adaptation en assimilant de nouveaux thèmes sans

changer sa manière traditionnelle. Mais il n'en est pas moins prolétarien, en ce sens qu'il manque de distinction aristocratique, non seulement dans son ton, qui est parfois fruste et rude, mais par ses héros qui n'ont souvent pas la dignité habituelle des hommes de leur sorte, et quelquefois même ont un côté comique.

L'épopée orale dure aussi longtemps qu'il y a une tradition vivante pour la nourrir. De cette tradition, le barde tire non pas les chants eux-mêmes pour les apprendre par cœur, mais les matériaux nécessaires à leur composition. Il n'y a pas de cas connu d'un chant qui ait été appris par cœur, d'un barde qui ait eu l'ambition de le faire. Sans doute ce dernier prétend-il qu'il va dire son récit comme tel autre l'a fait. Mais il ne faut pas prendre ce qu'il avance au pied de la lettre. Les deux versions n'auront en commun que la structure d'ensemble et les épisodes. En fait un barde qui chante lui-même plus d'une fois sur le même sujet ne se répètera probablement pas mot pour mot, et l'on n'a pas de preuve que cela soit jamais arrivé ; ses variantes peuvent être parfaitement banales et insignifiantes, mais elles montrent que la composition orale est toujours une activité où le barde se sert de la technique qu'il a apprise et ne se sent nullement obligé de répéter les mêmes mots chaque fois qu'il traite le même sujet. Cela infirme toutes les théories qui expliquent la survivance des poèmes oraux par le fait qu'ils ont été appris par cœur. Certains chants le sont cependant, mais ce ne sont pas des épopées orales. Ce qu'ils traitent ne peut être préservé autrement ; ce sont, par exemple, des généalogies chez certaines tribus africaines, ou les chants rituels fort compliqués des aborigènes de l'Australie centrale.

Pour estimer la durée d'une tradition orale, il est nécessaire d'établir une distinction entre la période pendant laquelle sont chantées aussi bien les louanges et complaintes que l'épopée, et celle, plus courte, couverte par la seule épopée. Par exemple les peuples germaniques ont chanté leurs grands hommes dès le début de leur histoire, et ces chants glorifient parfois les héros du passé : ainsi Arminius était encore célébré au temps de Tacite. Mais la formation d'un cycle centré sur un âge héroïque semble n'avoir commencé qu'avec les grandes migrations. Il ne fait nul doute que les Grecs mycéniens chantèrent leurs hauts faits et trouvèrent pour les décrire des formules qui survivent chez Homère. Mais il est probable que la tradition dont Homère est l'héritier date seulement de la fin de l'ère mycénienne, époque à laquelle elle apparut, rétrospectivement, dans la plénitude de son éclat.

La période qui couvre à la fois les louanges et les épopées

plus ou moins historiques, peut en fait, durer des siècles. Ainsi les Turcs de Haute Asie doivent certainement quelque chose à une tradition qui remonte au moins au VIIIe siècle, et dont les chants ont été consignés dans les inscriptions de la vallée de l'Orkhon ou par Mahmoud de Kachgar, qui écrivait pendant la seconde moitié du XIe siècle. Et pourtant l'épopée orale de ces peuples n'apparaît pas avant le XVIe siècle et peut s'expliquer par les conquêtes russes. C'est cette seconde période qui nous occupe ici. Bien qu'on puisse lui assigner des limites assez précises, son histoire n'en est pas moins remarquablement longue. Ainsi la tradition russe remonte sans doute au XIIIe siècle, les traditions yougoslaves et arméniennes au XIVe, la tradition mongole aux XVIe et XVIIe. Lorsque Homère composait ses épopées, la tradition qu'il suivait avait déjà quelque cinq cents ans ; les chants que Charlemagne ordonna de recueillir remontaient au moins à la fin de l'Empire romain.

Une fois qu'elle a pris son départ avec la conscience d'un passé héroïque, l'épopée orale durera des siècles, et tant que subsisteront certaines conditions sociales et intellectuelles. La première de ces conditions est l'analphabétisme ; les livres sont le principal ennemi de l'épopée orale. Une fois qu'ils commencent à circuler, non seulement ils rendent la récitation inutile, mais ils introduisent de nouveaux modes de pensée qui sont étrangers au vieux culte de l'individu supérieur.

Tant que dure une tradition, elle conserve une certaine élasticité, et bien qu'elle soit tournée surtout vers une certaine période du passé, elle ne dédaigne pas de s'adjoindre des sujets empruntés au présent. C'est ce qui se passe aujourd'hui chez les Grecs, les Russes, les Yougoslaves et les Ouzbeks où l'on pense que le souvenir de certains événements actuels est digne d'être perpétué sur le mode héroïque. Voilà qui ressemble fort à un retour à l'art des louanges, et a certainement quelque rapport avec lui. Mais ces poèmes restent authentiquement du genre épique en ce qu'ils se rattachent à un passé de gloire et se modèlent sur lui. Il est possible même que leurs personnages rejoignent les rangs des héros antérieurs. Ainsi Ermak qui conquit la Sibérie pour Ivan le Terrible au XVIe siècle devient-il un compagnon du prince Vladimir de Kiev qui régna de 1113 à 1125. On peut facilement expliquer pourquoi, dans certains pays, les sujets modernes sont rejetés ou ne parviennent pas à être incorporés dans l'épopée. Les bardes pensent, tout simplement, que leur époque n'a rien produit qui soit digne du glorieux passé, et que moins on en parle, mieux cela vaut. En fait, il n'est pas surprenant que les Aïnous n'aient rien ajouté à leur vieux répertoire, que les Thibétains

n'aillent pas au-delà de Guésar de Ling, ou que les Arméniens placés entre l'enclume et le marteau, que sont pour eux la Russie et la Turquie, en restent aux histoires de David de Sassoun. D'ailleurs, même lorsque l'épopée orale s'incorpore des sujets modernes, ceux-ci sont rarement aussi populaires que les anciens et n'ont pas habituellement leur ampleur et leur variété. Nous devons faire exception cependant pour l'*Histoire de Lénine* de Marfa Kryukova qui compte quelque trois mille vers et parvient à rendre ses épisodes de façon fort vivante dans une adaptation ingénieuse du style traditionnel.

Une tradition vivante autorise des poèmes de n'importe quelle longueur, de quelques lignes à plusieurs milliers. L'épopée orale complète — *l'Iliade* et *l'Odyssée* par exemple — présuppose l'épisode bref à la fois dans sa construction et les circonstances qui accompagnent sa récitation. Mais le long poème est certainement très ancien : *Gilgamesh*, dans la version assyrienne, devait avoir entre trois et quatre mille vers. Les deux facteurs les plus importants qui conditionnent la longueur d'un poème sont d'une part les aptitudes du barde, d'autre part le temps dont il dispose pour sa récitation. Il apparaît, à la lumière d'exemples modernes, en particulier celui des bardes russes, que peu d'entre eux sont capables de développer un sujet au-delà de deux cents à trois cents vers au plus. Ils n'ont pas su tirer suffisamment de la tradition pour en faire davantage et ils n'ont pas le don d'invention. Il apparaît également qu'un long poème ne sert à rien si l'auditoire n'est pas prêt à lui consacrer plusieurs jours. C'est pourquoi les longs poèmes ne sont pas très fréquents bien qu'ils ne soient pas précisément fort rares : des épopées d'environ trois mille vers se rencontrent dans toutes les langues. Au-delà, il faut un esprit entreprenant et des conditions favorables. On trouve des poèmes de plus de dix mille vers chez les Yougoslaves et les Ouzbeks ; le chanteur kara-kirghize Sagymbai Orozbakov (1867-1930) composa un poème de quarante mille vers sur Manas, et son élève Sayakbai Karalaev (né en 1894) a fait une suite sur le fils de Manas, qui assume les mêmes proportions. Ces poèmes forment des ensembles bien construits et non une simple succession d'épisodes accrochés les uns aux autres. Leur composition, de toute évidence, exige de remarquables facultés de construction, et il est à remarquer, en ce qui concerne ces exemples kara-kirghizes, que la libre composition y est toute aussi importante que l'emploi des formules. Ils peuvent faire des poèmes aussi longs parce que leurs auditoires sont disposés à leur accorder le temps nécessaire, les soirs d'hiver, ou lors de

festivités qui durent plusieurs jours. Il n'est guère douteux qu'Homère put donner à *l'Iliade* et *l'Odyssée* l'ampleur que nous leur connaissons parce que, à quelque fête ionienne, où l'on chantait des récits épiques, on lui demanda d'occuper le plus clair de trois ou quatre journées en récitant son épopée.

L'épopée orale traite du passé, mais à sa manière. Elle sert d'histoire dans les sociétés où l'histoire, au sens précis du mot, n'existe pas ; pour nous, elle n'est pas de l'histoire. Les protagonistes appartiennent habituellement à un passé authentique et conservent leur nom et quelques-uns de leurs traits caractéristiques ; certains des événements principaux sont certainement historiques ; les formules gardent le souvenir d'objets et de mœurs remontant à des dates très lointaines. De même que nous n'avons aucune raison de contester l'existence de Vladimir de Kiev, du tsar Douchan, de Skanderberg ou d'Ermanaric, de même nous pouvons accepter l'historicité de grandes figures comme Djanggar, Manas, les princes guerriers des Atjeh et des Dayaks maritimes. L'épopée orale utilise l'histoire comme une source de matériaux ; elle l'utilise à sa manière, qui est dans une large mesure, historique. Des personnages peuvent être réunis dans un même épisode, qui vivaient en fait séparés par des siècles ; certains événements, tels que le siège de Troie ou la bataille de Kossovo acquièrent, dans l'épopée, un tel relief que les autres faits contemporains sont oubliés, ce qui les place dans une fausse perspective et semble autoriser l'adjonction de tout un lot d'accessoires mythiques ; les vestiges du passé, qui survivent dans les formules, ne sont pas toujours compris et se dénaturent avec les ans. L'épopée fournit plus un commentaire sur l'histoire que de l'histoire elle-même. Elle éclaire d'une lumière remarquable les sentiments d'un peuple à l'égard de son passé ; elle est elle-même plus un événement historique qu'une chronique ; elle montre comment l'imagination populaire, sous la pression des événements contemporains, choisit une époque du passé pour la glorifier, l'exalter et la transformer en un monde de l'esprit, qui se suffise à lui-même. Elle s'attache surtout au déroulement de l'action et aux personnages qui y participent, elle les met en valeur par sa conception des facultés et des responsabilités humaines et sa conviction que l'homme est, en fin de compte, capable par lui-même d'exploits extraordinaires et digne d'en recueillir tout l'honneur.

Sir Cecil Maurice Bowra.

(Traduit de l'anglais par Georges Chevassus).

L'épopée Narte

Le Caucase du Nord et la côte merveilleuse par laquelle il se penche sur la mer Noire, s'attarde et se prolonge fort avant vers le Sud, est un des plus intéressants conservatoires de peuples qui subsistent sur la terre ; le décor, aussi, d'une longue histoire aux mille péripéties sur laquelle les anciens, les Byzantins, les Arabes nous ont très peu renseignés, mais dont le résultat s'offre à nos yeux : quelques-uns de ces montagnards étaient déjà en place au temps des géographes grecs ; d'autres sont des réfugiés d'âges divers à qui la pression d'armées puissantes ou de grands États ont fait évacuer les plaines du Nord ; d'autres enfin représentent des pointes hardies d'envahisseurs venus de loin, qui, une fois installés, accrochés à quelque vallée imprenable, s'y sont comportés comme les indigènes. Car voici bien le plus singulier de cette mosaïque humaine, où tant de petites communautés ont maintenu pendant des siècles le paradoxe d'une existence fragile : malgré la diversité des origines, malgré des guerres perpétuelles, ce qui domine, c'est un air de famille, dû à une longue fréquentation, au cadre naturel, à des unions entre lignées princières, à une fierté surtout, qui ne s'est pas souvent développée en un réel patriotisme, mais qui suffit à opposer ce qui est « caucasien du nord » et le reste du monde. C'est dans cette aire géographique que s'est formée et conservée la riche épopée des héros Nartes. Mais il faut préciser cette vue cavalière par quelques noms que l'Occident connaît peu.

En partant de la côte occidentale et en remontant, au pied de la chaîne, jusqu'à mi-chemin de l'entre-deux mers, on traverse d'abord ce qui reste du grand ensemble tcherkesse, ou circassien. Il y a moins d'un siècle, cet ensemble contenait trois peuples de langues apparentées, mais bien distincts : sur la côte, au nord de la Géorgie maritime et jusqu'au-delà de Soukhoum, avec l'arrière-pays immédiatement montagneux, les Abkhaz et leur variété les Abazas ; toujours sur la côte, au nord des Abkhaz, les Oubykhs ; au nord des Oubykhs enfin, et loin dans l'intérieur, les Tcherkesses proprement dits, ou Adighés, eux-mêmes divisés en deux groupes de tribus, les Occidentaux ou Kyakhs, et les Orientaux, ou

Kabertay, Kabardes. Après 1864, après l'occupation complète du Caucase par les troupes du tsar, un très grand nombre de Tcherkesses et d'Abkhaz, ainsi que tous les Oubykhs, — des millions d'hommes, disent certains; des centaines de mille en tout cas — ont quitté la terre des ancêtres et, après une émigration meurtrière, se sont installés dans l'empire ottoman, où le sultan, protecteur des croyants, leur offrait des terres. Dans tous les pays héritiers de l'empire, en Anatolie notamment, leurs descendants subsistent, mettant au service de leurs nouvelles patries de rares qualités d'esprit, de cœur, d'énergie. Que sont ces peuples? Aux débuts de notre ère encore, tout porte à croire qu'ils occupaient, dans le sud de l'actuelle Russie, de vastes territoires; les remous des grandes invasions, l'histoire agitée de ces lieux de passage les ont refoulés sur la partie la plus méridionale de leur domaine. D'où venaient-ils? A quels autres humains les rattachent leurs traits physiques, leurs langues? On ne peut que former des hypothèses, et l'on s'en est pas fait faute : elles n'importent pas ici.

Plus au centre, se trouvaient récemment encore les deux petits peuples frères des Tchétchènes et des Ingouches, mais la dernière guerre leur a été fatale : leurs noms ont disparu de la carte. Une politique plus clémente leur permet pourtant de revenir, ces années-ci, de leurs lieux d'exil, et la République Autonome Tchétchéno-Ingouche existe de nouveau. Tout à fait à l'est, dans la partie la plus rude de la chaîne, où chaque vallée vit presque isolée du monde, subsistent, encore mal connus pour la plupart, les quelques vingt peuples daghestaniens : Avars, Lakes, Tabassarans, etc. Les Tchétchènes et les Daghestaniens parlent des langues probablement apparentées entre elles, peut-être aussi apparentées au tcherkesse, mais séparées déjà dans une lointaine préhistoire.

Au sud des Tchétchènes-Ingouches, au cœur même du Caucase, vit un peuple tout différent, capital dans notre problème : les Ossètes, qui parlent, eux, une langue indo-européenne, c'est-à-dire de la même famille que le sanskrit, le grec, les langues romanes, germaniques, slaves, etc... Plus exactement, ils parlent une langue du rameau iranien de l'indo-européen, c'est-à-dire proche de l'avestique des Écritures zoroastriennes, du persan, de l'afghan, du kurde, etc. Leurs ancêtres n'ont pourtant jamais vu l'Iran, n'ont pas émigré de l'Iran au Caucase. La philologie du XIXe et du XXe siècles a montré que l'ensemble de peuples que nous appelons « iraniens », d'après la localisation des principaux, a débordé de beaucoup, dès les origines, l'aire géographique du plateau de l'Iran. En particulier, cinq cents, quatre cents ans avant Jésus-Christ et

plus tard, les peuples que les Grecs, les Romains et les Byzantins ont connu, nomades ou sédentaires, dans le sud de la Russie actuelle, sous les noms de Scythes, de Sarmates, puis d'Alains, de Roxolans, etc., étaient étroitement apparentés, quant au langage, aux grandes sociétés impériales qui, avec les Achéménides, les Arsacides, les Sassanides, ont plusieurs fois commandé de la Syrie et du Bosphore jusqu'à l'Inde et au golfe Persique. Or les Ossètes sont les derniers survivants, réfugiés, enfoncés dans le Caucase, de ce vaste groupe des Iraniens extérieurs, des « Iraniens d'Europe » : on comprend ainsi l'extraordinaire intérêt qu'ils présentent pour le linguiste et pour le folkloriste comme pour l'historien.

Pour compléter brièvement ce tableau ethnographique, il suffira de mentionner les quelques îlots de Turco-Tatars entrés au Caucase dans les derniers siècles, et dont plusieurs, eux aussi, ont pâti des lendemains de la dernière guerre : les Koumyks à l'est ; à l'ouest, presque enclavés dans le domaine tcherkesse, les Balkars et les Karatchaïs.

Telle est l'humanité, disparate et resserrée, dans laquelle l'épopée narte a vécu et prospéré jusqu'à nos jours, jusqu'au moment où les folkloristes et les revues de folklore ont été en état de faire la relève des récitants nationaux. Voici en bref, la situation, telle que des recherches déjà nombreuses permettent de l'apprécier :

1° C'est chez les Ossètes, et sans doute déjà en partie chez leurs lointains ancêtres scythiques, que le gros de l'épopée, ses principaux personnages, se sont formés. Je sais, en publiant ce jugement, que je peine mes amis tcherkesses, mais *magis amica veritas :* en son fond, l'épopée narte est ossète.

2° Elle a été adoptée chez plusieurs peuples voisins, transformée de différentes manières, avec des pertes et des enrichissements, recevant surtout des colorations morales différentes. Les deux principaux bénéficiaires de cette extension ont été les Tchétchènes-Ingouches et les Tcherkesses orientaux, les Kabardes ; chez ces derniers, en particulier, les enquêtes folkloriques officielles, systématiques, faites au Caucase depuis 1940 ont amené au jour un très grand nombre de variantes. L'épopée narte a aussi pris racine, plus modestement, chez les Tcherkesses occidentaux ainsi que chez les Tatars Karatchaïs et Balkars. Les derniers rapports (1957) donnent à espérer que, en pays abkhaz également, un répertoire assez considérable a été récemment enregistré et se trouve, manuscrit, dans les archives de Soukhoum.

3° A l'ouest les Oubykhs, les Daghestaniens à l'est, n'ont pas été aussi accueillants : le nom générique des Nartes leur

est connu, mais il n'est plus que synonyme de « géant » ; il désigne ces méchants et stupides colosses dont les David nationaux viennent toujours à bout. Dans les villages d'Anatolie où quelques vieillards parlent encore l'oubykh, il m'est arrivé de noter des variantes d'épisodes célèbres : mais ce n'étaient, racontées en oubykh, que des variantes tcherkesses, tous les Oubykhs étant aujourd'hui bilingues, parfois trilingues, et pénétrés de traditions tcherkesses.

Il n'y a pas un siècle que les premiers récits ont été mis par écrit, par des observateurs venus au Caucase avec les armées russes. La documentation s'est surtout multipliée à partir de 1880, dans les publications ethnographiques de Tiflis. Elle est devenue maintenant exhaustive, à la suite de deux grandes enquêtes conduites parallèlement en Ossétie et en Kabardie, pendant la guerre même et dans les années qui suivirent, et dont les résultats ont été publiés dans plusieurs gros livres : en ossète (1946) et en russe (1948) pour le *corpus* ossète ; en russe (1951) pour le kabarde. Malheureusement, ces dernières éditions ne sont pas proprement scientifiques : chaque épisode n'y est donné que dans une forme arrangée, où sans doute maintes variantes ont été fondues de manière à constituer ce qui sera désormais la vulgate. Il est donc toujours nécessaire de recourir aux collections antérieures, moins considérables, mais qui livraient leurs textes tels qu'ils avaient été dictés. Très longtemps, on peut dire jusqu'en 1864 pour les Caucasiens de la grande émigration, jusqu'à nos jours dans le Caucase même, des professionnels de la mémoire existaient chez ces divers peuples — les Tcherkesses disent les *guégouakouo* « les joueurs » — à qui revient le mérite d'avoir conservé le trésor des légendes. En Ossétie, elles ont été presque uniquement notées sous forme de récits en prose. En pays tcherkesse, plusieurs ont donné lieu à de longues complaintes poétiques traditionnelles, de texte assez constant à travers les différences de dialectes. Dans l'état actuel de l'émigration tcherkesse d'Anatolie, les poèmes ont été oubliés et je n'en ai jamais entendu la matière que dans une prose assez terne.

Dans leur pays d'origine, chez les Ossètes, que sont ces Nartes? Des héros fabuleux, des combattants de temps très anciens, chez qui l'analyse a décelé plus d'un trait mythologique. Leur nom générique, bien que la dérivation, en linguistique « scythique », fasse quelque difficulté, ne signifie certainement pas autre chose que « héros, *viri* », et se rattache au sanskrit et à l'iranien *nar* — « homme, guerrier » (grec *anêr*, etc.). Ils vivaient, disent les Ossètes et les Tcherkesses,

avant les hommes, au temps des géants, qui ont été leurs grands adversaires et qu'ils ont vaincus. Eux-mêmes ont été finalement et collectivement exterminés dans des conditions qu'on précise de manières diverses. En général, par leur impiété ou leur insolence, ils ont provoqué le châtiment de Dieu — du Dieu musulman ou chrétien suivant les variantes, car les Ossètes sont les uns chrétiens, les autres musulmans, et leurs ancêtres ont tous été chrétiens, comme ceux des Tcherkesses, avant leur tardive conversion à l'Islam. Plusieurs des Nartes, et des plus célèbres, ont eu cependant une mort à eux, dramatique, antérieure à la disparition de la race. Et surtout, avant ces fins grandioses, tous ces héros ont vécu, agi, formant de leurs exploits et de leurs souffrances la trame de l'épopée.

Une tradition dit que les Nartes se partageaient en trois familles principales définies par des caractères différentiels : une de « sages », les *Alægatæ;* une de « forts », les *Ækhsærtæggatæ;* une de « riches » (et de « nombreux »), les *Boratæ.* Cette tripartition des héros est vénérable : elle se conforme encore à l'image de la société idéale que véhiculaient avec elles, il y a plus de trois mille ans, celles des bandes indo-européennes qui étaient appelées à devenir les « Indo-Iraniens », et qui, dans l'Inde classique, durcie en un véritable cloisonnement, a produit la célèbre tripartition en *brâhmanas*, *kshatriyas* et *vaiçyas*, c'est-à-dire en prêtres, guerriers et éleveurs-agriculteurs. Une autre tradition exprime naïvement le rang hiérarchique de chacune des trois familles : les Alægatæ habitaient le plus haut dans la montagne, les Boratæ le plus bas, et la famille « forte » entre les deux. En gros, les récits confirment la division fonctionnelle : presque tous les grands pourfendeurs dont nous lisons les exploits sont des Ækhsærtæggatæ, tandis que les Boratæ ont pour représentant typique — le seul nommé d'entre eux — un richard, Buræfærnyg, pourvu de tous les défauts romanesques de la richesse : jaloux, traître, intrigant, il ne sait que tendre des pièges aux braves, et ses enfants, trop somptueusement vêtus, sont un vivant défi à la jeunesse héroïque qui, de son côté, les traite cruellement. Quant à la famille des « sages », elle n'intervient guère que dans une circonstance unique, mais fréquente, qui nous reporte, elle aussi, à une définition très archaïque de la sagesse : c'est chez eux qu'ont lieu les beuveries où les Nartes rendent orgueilleusement compte de leurs hauts faits ; une grande coupe magique, dont les Alægatæ sont les dépositaires, et qui s'appelle « Révélatrice », soit « des Nartes », soit « des paroles », confirme ou infirme leurs vanteries : dans un cas, elle déborde ; dans l'autre, le liquide disparaît en son fond.

Mais la tripartition, même chez les Osses, tend à s'estomper, et les « familles » se sont multipliées au-delà du chiffre traditionnel.

Un petit nombre de figures se détachent de la masse, et d'abord une héroïne. Toute la société Narte est en effet dominée par une femme, une femme d'âge dans la plupart des récits, ce qui ne la met à l'abri ni des tentations ni des entreprises amoureuses ; une femme « plus mère qu'épouse » ; une femme enfin dont la beauté est parfois mentionnée, mais plus souvent l'intelligence, la prévoyance, l'aptitude à sortir et à faire sortir ses protégés des situations embarrassantes. Elle est le modèle des maîtresses de maison caucasiennes. Quand une grande famine ravage le pays, elle n'a qu'à ouvrir son cellier : des provisions amassées depuis des années sauvent son peuple. Quand un Narte auquel elle se sent liée, son mari d'abord, est menacé quelque part, elle devine le danger, ou bien est avertie par un signal magique qu'elle a préparé, et organise aussitôt le secours. Elle confesse les vieillards taciturnes et leur rend l'espérance. C'est celle que tout le Caucase du Nord célèbre sous le nom de *Satanay*, — « la princesse Seteney », *Seteney gouaché*, disent les Tcherkesses qui n'ont pas craint de faire de son nom celui de la rose.

Près d'elle, à son niveau, apparaissent deux hommes, ses frères, dont l'un est en outre son mari, — autre trait peut-être archaïque, si l'on pense à la pratique, à la sainteté du mariage du frère et de la sœur dans les nobles familles zoroastriennes.

L'un et l'autre, le mari surtout, sont présentés comme des vieillards, forment la génération déclinante des héros. Le mari est *Ouryzmæg*, l'*Ourzames* des Tcherkesses, l'*Orzmi* des Ingouches. Encore vigoureux, il n'a pas renoncé aux expéditions, aux razzias de chevaux, par-delà le fleuve Idil (la Volga), qui sont la principale occupation estivale des Nartes. Il est à ce point pathétique de la vie où l'homme ne se juge pas vieux, mais où les autres, les plus jeunes, attendent et sont prêts à hâter sa retraite. Douloureux dans toutes les sociétés, ce moment l'est particulièrement chez les Nartes, comme il l'était chez les Scythes et les Sarmates, où on « liquidait physiquement » les vieillards. Une série de récits raconte comment les jeunes Nartes, au cours de beuveries, essaient de mettre le vieil Ouryzmæg en difficulté, lui tendent des pièges qui doivent rendre évidente la déchéance de sa force ou de son esprit, ou, plus sauvagement, quand ils le croient ivre, se jettent sur lui pour le supprimer. Il est tiré d'affaire par l'intelligence de sa femme Satanay qui lui envoie un sauveur à

point nommé. Et il traîne ainsi, vieillard constamment menacé, sans qu'aucun récit dise rien de sa mort.

Une autre aventure d'Ouryzmæg, plus humaine, est diversement racontée. Il avait un fils qui, suivant l'usage caucasien, avait été confié tout petit à une autre famille, mais il ignorait laquelle : sa femme avait accouché et tout arrangé en son absence. Comme il rentrait de son voyage, un vautour le saisit et le déposa sur un rocher au milieu de la mer. Il était là à se lamenter quand les filles du génie des eaux, Don Bettyr, l'invitèrent et le menèrent chez leur père. Il fut fort bien accueilli, et on lui servit bonne chère. Le service était fait par un jeune garçon d'une grande beauté. Plein de sympathie pour cet être gracieux, le héros piqua du bout de son poignard un morceau du mouton tué en son honneur et le tendit à l'enfant. Celui-ci, dans sa joie, fit un faux mouvement et le poignard lui perça le cœur. Rentré chez lui fort triste, Ouryzmæg raconta l'aventure à Satanay, qui lui dit ce qu'il ne savait pas : l'enfant à qui il avait tendu le poignard fatal était son fils... Depuis lors, dans chaque festin qu'il offrait aux Nartes, parmi les innombrables toasts, Ouryzmæg en adressait toujours un à son « fils sans nom ». Une année, il oublia. Alors le garçon lui-même obtint du chef des morts, Barastyr, la permission de sortir des enfers, aux deux conditions que son cheval serait ferré à l'envers, pour que les autres morts ne puissent pas savoir que l'un d'entre eux s'était absenté, et aussi qu'il reviendrait avant le coucher du soleil. L'étrange visiteur entre dans la cour de la maison de son père, mais refuse d'aller plus loin : il exige — tels sont les droits de l'hôte — que le maître du lieu sorte, monte à cheval et l'accompagne en expédition. Ouryzmæg s'exécute et part avec l'inconnu. En un jour, ils rassemblent un incroyable butin. Le soir, au moment du partage, le garçon fait trois lots. « Prends celui que tu veux, » dit-il à Ouryzmæg. Celui-ci choisit. « Voilà donc ta part, reprend l'autre. Mais voici encore la seconde à cause de ton âge. Et voici encore la troisième, la mienne, la part de ton fils sans nom que tu n'as même pas rappelé d'un mot pendant le festin ! Adieu... » Et il s'éloigne. Ouryzmæg se met à crier : « Arrête, arrête, laisse moi te regarder... Est-ce un péché, de te contempler une fois encore?... » — « Impossible, il n'est plus temps, le soleil se couche. » Et l'enfant disparaît. Comme il arrive chez les morts, il est presque trop tard : le soleil couché, les portes du sombre empire sont fermées. L'enfant prie le soleil de s'arrêter un peu, juste le temps qu'il lui faut pour atteindre la porte. Le soleil l'écoute, et depuis lors, chaque soir, au moment où il se couche, un rayon rouge s'attarde dans les nuages.

Le frère d'Ouryzmæg est *Hœmyts*, que les Tcherkesses appellent *Hamych* et les Ingouches *Hemtch*. Mais il n'a guère de consistance, dans les récits, que comme père d'un illustre fils : ce qu'on sait de lui prépare la naissance, le caractère, l'action, les violences du terrible *Batraz*, – le *Peterez* des Tcherkesses, le *Pataraz* des Ingouches.

La naissance de Batraz est merveilleuse. Les variantes, très diverses dans leur début, s'unifient sur la fin, qui est l'essentiel. Un jour, à la chasse, Hæmyts est entraîné fort loin et, à travers vingt aventures, arrive chez des génies fluviaux, où il tombe amoureux d'une jeune personne. Il demande sa main. Le père la lui accorde, mais explique au soupirant que sa fille est l'objet de ce que les folkloristes appellent une interdiction mélusinienne : il ne faudra pas que telle chose soit faite, ou dite, devant elle ou contre elle — sans quoi elle disparaîtra et reviendra chez ses parents. Comme elle est née sous les eaux, la forme ordinaire de l'interdiction est celle-ci : elle a un manteau-carapace qu'elle doit toujours revêtir quand elle se trouve exposée au soleil. Dans d'autres textes, elle ne doit pas être raillée, injuriée. Elle s'en va ainsi au pays des Nartes avec son mari. Il est précisé parfois qu'elle est toute petite : une sorte de grenouille ; Hæmyts la met dans un bocal qu'il garde dans sa poche, ce qui lui permet de ne jamais se séparer d'elle tout en tenant secrète son étrange union. Tout va bien pendant quelque temps. Mais il existe un Narte malin, recours de sa race dans les grandes difficultés, son fléau dans la vie de chaque jour. Ce *Syrdon* découvre sans trop de peine l'aventure de Hæmyts et n'attend pas longtemps l'occasion de violer l'interdiction : ou bien il persiffle la petite femme-grenouille, ou bien, s'introduisant dans la chambre conjugale, il brûle la carapace : la femme doit s'en aller. Avant de partir, elle dit à son mari qu'elle est enceinte et elle lui crache dans le dos, entre les épaules, où se forme un abcès. L'habile Satanay a compris l'intention de la fugitive : c'est l'embryon qu'elle a transféré dans le corps du père. L'abcès grossit. Satanay compte les mois et, quand les délais physiologiques sont révolus, elle fait monter le parturiant au sommet d'une tour de sept étages au pied de laquelle sept chaudrons d'eau ont été disposés. Une incision, — et un enfant de métal brûlant sort en trombe de l'abcès, se précipite du haut de la tour et, rebondissant de chaudron en chaudron, ne se refroidit que dans la septième eau : c'est Batraz.

Peu après, Hæmyts est tué, dans des conditions obscures où la responsabilité collective des Nartes semble engagée. Ce meurtre décide de la carrière de Batraz : il vengera son père. Dans un état de perpétuelle fureur, il se déchaîne contre les

Nartes, contre sa race, hommes, enfants, femmes, sans distinction d'innocent et de coupable. Il terrorise, il massacre, il oblige les veuves à lui coudre un manteau avec les scalps de ses victimes. Quand les Nartes lui demandent la paix, lui offrent le prix du sang de son père, il feint d'accepter, mais il leur impose chaque fois des tâches impossibles, telles que de faire les planches d'une porte avec un végétal qui ne pousse qu'en fines tiges. Ou bien il détruit d'un geste le résultat d'un long effort : il a exigé qu'ils remplissent les bottes de son père avec la cendre des étoffes précieuses des dames Nartes ; quand ce sacrifice est fait et qu'ils apportent les bottes pleines, il suscite un grand vent et disperse les cendres. Il recommence alors de plus belle à massacrer les malheureux, jusqu'au jour où il se fatigue et décide de mourir. Encore veut-il que cette mort couronne dignement sa vie. Il ordonne donc aux Nartes de préparer cent charretées de charbon fait d'arbres brûlés, de lui en construire un colossal bûcher et d'installer, à chacun des quatre angles, six paires de soufflets. Les Nartes s'exécutèrent. Quand le brasier est allumé, Batraz monte dessus et se chauffe à blanc. Dans une danse fantastique, faisant tournoyer son épée, il coupe poignets et têtes aux malheureux qui se relayent au service des soufflets. A la fin, il clame son secret : la mort ne le prendra que lorsque sa puissante épée sera jetée dans les eaux de la mer Noire. Il la pose sur le bord du bûcher. Les Nartes y attellent vingt, cent couples de chevaux et, péniblement, traçant un long sillon, la tirent jusqu'à la côte et la jettent dans les flots. Une tempête éclate, et le héros meurt. Aujourd'hui encore, les jours d'orage, on voit bondir de la mer occidentale la terrible épée : c'est l'éclair.

L'autre figure dominante de la jeune génération est bien différente. La colère brutale n'habite pas *Soslan* (ou *Sozryko*), encore qu'il soit redoutable aux géants et que sa carrière compte de rudes duels. Il est sympathique, beau, lumineux, intelligent ; dans la tradition des Tcherkesses, ce dernier privilège a même été développé dans un sens particulier : celui qu'ils appellent *Sausyryqhouo* est un rusé sorcier, apte aux déguisements et aux métamorphoses, capable de s'entourer de nuages pour se dérober aux coups tandis que lui-même frappe à coup sûr. Tel n'est pas son caractère chez les Ossètes, et il est probable qu'il s'agit d'une altération propre à leurs voisins du Nord, qui ont perdu le personnage, le nom même du méchant Narte Syrdon, que nous venons de voir acharné contre la femme de Hæmyts, et qui ont transporté quelques-uns de ses traits inquiétants sur le plus séduisant des Nartes.

Car Soslan-Sozryko reste très populaire, même dans les

villages où l'ensemble épique est presque oublié. Il y a vingt ans, à Ankara, un Oubykh tcherkessisé, colonel en retraite, me disait ce que, dans son enfance, « Sausyryqhouo » représentait pour lui : encore bébé, comme c'est l'usage, sa famille l'avait donné à élever à une famille ennemie avec laquelle elle venait de se réconcilier. Il était resté dans ce village, à quelques lieues des siens, jusque vers l'âge de sept ans. Puis on l'avait mis à cheval avec un superbe harnachement et renvoyé chez ses parents, qu'il ne connaissait pas. En route, il n'était pas très rassuré et, surtout, il avait le cœur gros. Alors, pour se donner de l'énergie, il se récitait un poème célèbre, le duel de Sausyryqhouo et de Totrech, et tâchait de s'identifier au héros : il demandait à l'épopée nationale le même service que les *Vies des Hommes Illustres*, en des temps difficiles, ont rendu à des générations d'occidentaux.

La naissance de Soslan n'est pas plus naturelle que celle de Batraz, mais plus idyllique. La voici, dans une variante kabarde. Un jour que la princesse Seteney lavait son linge à la rivière, un berger l'aperçut de l'autre rive et conçut un impérieux amour. Comme le cours torrentueux de l'eau les empêchait de se joindre, il se coucha sur une roche, s'endormit, et, quand il se releva, un germe d'enfant était déposé dans la pierre. La subtile Seteney comprit, cette fois encore, le mystère de la conception et, les neuf mois suivants, chaque jour, maternellement, vint surveiller la croissance de l'embryon produit par le désir qu'elle avait inspiré. Quand le temps fut accompli, elle réunit une équipe de carriers qui dégrossit la forme déjà sensible. Elle les enivra progressivement et quand, vers midi, il ne resta plus qu'un lien ténu qui rattachait l'enfant à la roche par les genoux, tous les carriers étant ivres-morts, c'est elle-même, délicatement, qui acheva l'ouvrage. Elle satisfit ainsi son instinct maternel et, par la suite, put nommer toujours l'enfant « mon fils que je n'ai pas enfanté ». Mais la conséquence, pour l'enfant lui-même, fut grave : tout son corps était dur, insensible aux coups, à l'épreuve des armes, sauf ses genoux, dégagés par la tendresse d'une femme. Et c'est par ses genoux qu'il mourra.

Passant par-dessus ses exploits, les tours victorieux qu'il joue aux géants, par-delà ses amours aussi, rejoignons-le à l'heure du destin. Sur ce point, les variantes ossètes et tcherkesses divergent beaucoup, mais toutes deux sont également intéressantes pour l'historien des religions.

Les Ossètes racontent qu'ayant un jour conquis, puis délaissé la fille du Soleil, il périt par la vengeance de cette dame. Il y avait au ciel un être, domestique du soleil, dont l'apparence était celle d'une roue métallique aux dents aiguës et qui rou-

lait d'elle-même dans la direction qu'elle voulait, coupant tout sur son passage. Les conteurs l'appellent généralement, d'un nom obscur, la Roue de Barsæg (ou Balsæg, Mælsæg...). Un jour que Sozryko chassait, il vit soudain la fameuse roue paraître à l'horizon, s'approchant à vive allure. Elle coupa les jambes de ses compagnons. Il s'élança à sa poursuite. Vainement, il pria divers arbres, le platane, l'aune, de l'arrêter : ils refusèrent et il les maudit. Grâce au bouleau, plus courageux, il la saisit enfin et la frappa à coups d'épée. Il bénit le bouleau et emmena chez les Nartes la Roue captive. Elle resta là douze ans, et les Nartes s'en servaient pour transporter le fumier dans leurs champs. A la fin, elle obtint sa liberté sur la promesse d'aller tuer son propre maître, Barsæg. Mais, par trois fois, sous les formes d'une jeune fille, d'une vieille femme, d'un vieillard, le damné Syrdon se plaça sur son chemin. « Ne tue pas Barsæg, dirent ces bons apôtres, coupe lui seulement le bout des doigts, ainsi tu ne manqueras ni à ton devoir ni à ta parole. » A la fin, la Roue se laissa persuader et suivit le conseil : c'est depuis lors que les doigts des humains, eux aussi, sont inégaux.

A quelque temps de là, Sozryko chassait de nouveau près de la mer. Il vit une lumière : c'était le sein de la fille du Soleil. Il insulta cette beauté, affirmant qu'il avait vu maintes fois des seins aussi distingués. Alors elle s'envola, prit en location la Roue contre douze vaches pleines et, une fois que Sozryko, seul, chassait encore, la Roue fonça sur lui à l'improviste, lui coupa, aux genoux, les deux jambes, et alla tomber dans la mer.

Le récit des Tcherkesses, aussi bien Kabardes qu'occidentaux, introduit tout autrement la « Roue Coupante », *Djan Charykh*. Sausyryqhouo est en butte à l'animosité des Nartes : jaloux de ses succès, victimes aussi de ses ruses, ils ont résolu de le tuer, mais ne savent comment l'amener à découvrir l'étroite zone sensible de son corps. Une vieille femme qu'ils rencontrent — dernier souvenir des métamorphoses de l'ossète Syrdon — leur indique le moyen. Il est, au Caucase, une haute montagne aux pentes raides et lisses, que les Tcherkesses et les Tatars appellent « Les Cinq Monts » et que nous nommons l'Elbrouz. Les Nartes provoquent Sausyryqhouo à un jeu, d'apparence inoffensif : ils s'installeront sur le sommet et lui en bas de la pente, leur faisant face. D'en haut ils feront descendre sur lui la Roue Coupante : invulnérable, que risque-t-il? En héros puissant, qui à lui seul vaut toute l'équipe des autres, il recevra le choc de la Roue et la fera rebondir vers le sommet, où ses partenaires la reprendront pour la relancer. Sausyryqhouo accepte. Le jeu l'amuse beaucoup, il s'échauffe.

Les Nartes lui crient : « Reçois la Roue avec ton front ! » Et il fait rebondir la Roue sur son front. « Avec ton épaule ! » Et il tend son épaule. « Avec ton bras ! » « Avec ta poitrine ! » « Avec ta hanche ! » — et Sausyryqhouo, toujours victorieux de l'épreuve, leur retourne la Roue avec la partie de son corps qu'ils ont nommée. Et voici que, sournoisement, endormant sa défiance dans l'ivresse du mouvement, ils lui crient « Avec ton genou ! » Il oublie le risque, tend le genou, et tombe, la jambe coupée : le jeu est fini.

Tous les récits décrivent longuement l'agonie du héros. Il appelle les animaux de la terre et du ciel à venir au festin de sa chair et de son sang. Un à un, ils s'approchent, mais ils ont pitié, ils essaient au contraire de rajuster la cuisse et la jambe, et il les bénit. A chacun, il fait le don d'une de ses qualités. Au loup, il dit : « Quand tu marcheras de l'avant, ton cœur sera mon cœur et les hommes auront peur de toi comme on avait peur de moi. Seulement, quand tu fuiras, ton cœur sera un cœur de chien ! » Au lièvre : « Je te donne ma ruse et mon art d'échapper par des zigzags aux coups des chasseurs. » Finalement, un seul animal ne peut résister à la tentation et se met à dévorer la chair saignante : l' « aigle noir ». Sausyryqhouo le punit par un sort étrange : « Tu pondras sur des monts inaccessibles et tu pondras par la bouche. Tu couveras tes œufs couché sur le dos. Des deux petits qui écloront, chacun te crèvera un œil et le mangera. » Puis, à bout de forces, il meurt. Les Kabardes ajoutent que, à l'endroit où les Nartes l'ensevelirent, quand arrive le printemps, les passants attentifs entendent monter de la terre un chant mélancolique : c'est Sausyryqhouo qui regrette le soleil, l'herbe verte, la vie.

Ces brèves évocations ont fait assez sentir, je pense, le double caractère de cette épopée, fantasmagorique, déconcertante même, dans les événements où sont impliqués les personnages, humaine et pathétique dans les mouvements d'âme qu'ils soulèvent. Mais elle présente aussi un autre genre d'intérêt. Ces héros, leurs exploits, leurs malheurs n'appartiennent pas seulement à la littérature. Ils sont en partie l'aboutissement, dans une littérature populaire, de figures et de traditions qui ont été jadis mythologiques, religieuses. Certes, tous les Nartes, loin de là, ne sont pas d'anciens dieux ni leurs aventures d'anciens mythes ou l'image d'anciens scénarios rituels. Mais c'est probablement le cas pour deux des principaux, Soslan et Batraz.

Soslan, dans les récits ossètes, meurt par la Roue dentée que lance contre lui la fille du Soleil. Cette scène cesse d'étonner si l'on songe aux roues enflammées que, dans beaucoup de rituels

populaires, à travers l'Europe, les jeunes gens faisaient encore récemment rouler sur les pentes d'une colline au solstice d'été, à la Saint-Jean. Le rapprochement devient certitude quand on prend garde que certaines variantes ossètes appellent l'arme céleste non pas, de son nom énigmatique, « Roue de Barsæg », mais « Roue de *Fyd-Oynon* », c'est-à-dire du Père Jean. Ce « Père Jean » ne signifie plus rien dans l'actuel état de la civilisation ossète, mais, au Caucase, l'Islam n'est entré que tardivement. Auparavant, la religion des Ossètes était un pittoresque mélange, dont le folklore conserve mainte trace, du paganisme originel et, sinon d'un christianisme cohérent, du moins d'enseignements reçus des missionnaires de Byzance. Ainsi la Roue caucasienne du Père Jean rejoint nos roues paysannes de la Saint-Jean.

Des bizarreries de Batraz, c'est un chapitre du vieil Hérodote qui fournit la clef. En son quatrième livre, parlant des Scythes, lointains ancêtres des Ossètes, le père de l'Histoire, excellent ethnographe, a donné mainte information sur leurs croyances et sur leurs rituels. Un savant russe du dernier siècle, Vsëvolod Miller, et moi-même beaucoup plus tard, avons relevé une série de correspondances précises entre ces vieux témoignages et des pratiques actuelles du peuple ossète, ou des traits éliminés de l'usage mais conservés dans les légendes nartes. Une de ces correspondances concerne justement Batraz. On n'a pas oublié la scène grandiose de sa mort : ce guerrier type, toujours furieux, ce héros d'acier fait dresser par les Nartes un immense bûcher quadrangulaire, avec des centaines de charretées de charbon de bois amoncelées, puis monte dessus, tenant sa formidable épée. Mais il ne peut mourir que lorsque cette épée a été enlevée, avec de grands efforts, et jetée à la mer. Qu'est-ce à dire, sinon que l'essence de sa vie, son être véritable se trouve dans son épée, est son épée? Or Hérodote (IV, 62) décrit les rites du culte annuel du dieu guerrier des Scythes, de celui qu'il appelle, en grec, Arès : « Dans chaque district, dit-il, ils élèvent à Arès un sanctuaire du type suivant : ils entassent des fagots de menu bois et en font un amoncellement long et large de trois stades, moindre en hauteur. Par-dessus est aménagée une plate-forme carrée, dont trois côtés sont abrupts, le quatrième seul en pente et accessible. Chaque année, on y apporte cent cinquante charretées de menu bois nouveau, pour réparer l'affaissement produit par l'hiver. Sur cette pile est dressé, pour chaque tribu, un antique cimeterre de fer : c'est l'image d'Arès. Les Scythes offrent chaque année à ce cimeterre des sacrifices de bétail et de chevaux, en plus grand nombre encore qu'aux autres dieux ; ils lui immolent aussi un sur cent des

ennemis qu'ils font prisonniers. » Cette forme singulière du culte d'Arès chez les Scythes et la mort non moins singulière du héros chez leurs descendants modernes se rejoignent, avec les différences que l'on doit attendre entre un rituel réellement pratiqué et un rituel transposé dans un récit fantastique. Et cette rencontre donne à penser que le héros prolonge, après plus de deux millénaires, la figure du dieu scythique et déjà du dieu indo-iranien — l'Indra védique — qui, à la fois, patronnait parmi les hommes la fonction guerrière et, brandissant la foudre, gagnait dans l'atmosphère la grande bataille de l'orage. Au dire des Ossètes, les éclairs ne sont-ils pas produits par l'épée de Batraz, surgissant pour un court moment de la mer Noire qui l'a engloutie? Et la naissance même du héros d'acier, se précipitant du haut de la tour, rebondissant et se refroidissant progressivement dans sept cuves d'eau, ne rappelle-t-elle pas une représentation et un rite qu'on a observés chez d'autres peuples caucasiens? « Par temps d'orage, écrivait en 1893 le folkloriste G. Bounatov, les Arméniens d'Etchmiadzin croient qu'il tombe du ciel un morceau d'acier qui s'enfonce profondément dans la terre. C'est pourquoi, avant la foudre, il faut imbiber d'eau sept tapis de feutre et les étendre quelque part : si la foudre tombe dessus, l'acier céleste perd sa force. »

Cette étude comparative et interprétative, on le voit, ouvre un vaste champ sur lequel, en U.R.S.S., en Angleterre et en France, nous sommes plusieurs à travailler.

Georges Dumézil.
professeur au Collège de France.

BIBLIOGRAPHIE

G. Dumézil, *Légendes sur les Nartes, suivies de cinq notes mythologiques : Bibliothèque de l'Institut français de Léningrad*, vol. XI (Paris, Institut d'Études Slaves, 9 rue Michelet, 1930, 212 p. gr. in-8°) résumant la documentation à cette date et orientant l'interprétation.

V. I. Abayev, *Nartovskiy Epos* (Dzaudjikau, 1945, 119 p. gr. in-8°), analyses et études.

— *Osetinskiye Nartskiye Skazaniya* (Dzaudjikau, 1948, 503 p. gr. in-8°), traduction russe du recueil publié en ossète en 1946, où est utilisée la matière des grandes enquêtes des années précédentes.

— *Narty, Kabardinskiy Epos* (Moscou, 1951, 502 p. gr. in-8° ; 2e éd., 1957, 527 p.), traduction et adaptation russe des matériaux recueillis dans les enquêtes des années 40.

— *Narty, Epos Osekinskogo Naroda* (Moscou, 1957, 401 p. in-8°), adaptation en vers des documents recueillis dans l'Ossétie du Sud et publiés en ossète en 1942.

— *Nartskiy Epos* (Ordjonikidzé, 1957, 232 p. in-8°), recueil des communications faites au premier colloque de « Nartologie » (octobre 1956) par des représentants des divers peuples du Caucase du Nord.

La poésie homérique [1]

On voudrait croire ressemblant le célèbre buste d'Homère, conservé dans plusieurs musées, qui représente un vieillard au visage durement buriné, aux joues ascétiques, aux lèvres fières ; on voudrait croire véridiques le haut front ceint d'une bandelette, la barbe drue en collier et, dans leurs orbites osseuses, les yeux sans regard qui suggèrent un repliement sur soi, sur un monde de pensée et de rêve. Mais ce buste n'est qu'une vision idéale, l'invention de quelque sculpteur hellénistique. Historiquement, il n'a pas plus de valeur que les *Vies* tardives où le poète apparaît muni d'un état civil et mêlé à de pittoresques aventures. Au grand nom d'Homère les anciens Grecs étaient déjà en peine d'accrocher aucun renseignement sérieux.

Ce qu'ils ne mirent jamais en doute, cependant, c'est qu'un homme de génie avait, à lui seul, créé *l'Iliade* et *l'Odyssée* entières. Il se trouva bien chez eux un ou deux hérétiques, dits « séparatistes », pour soutenir qu'un dédoublement s'imposait : ils semblent n'avoir convaincu personne. Combien différente de la doctrine antique la position souvent prise par les modernes ! Née il y a quelque deux cent cinquante ans, la « question homérique » a suscité une foule de travaux tendant à démontrer que chacune des deux épopées avait eu plusieurs auteurs ; que chacune était le produit d'époques et de talents divers ; qu'il y avait eu, pour chacune, agglutination de lais ou compilation de récits assez étendus, ou encore qu'un noyau primitif, soit indécomposable, soit déjà formé par assemblage, s'était développé en absorbant toutes sortes d'éléments plus ou moins harmonisés. Déterminer et isoler des couches successives en matière de dialecte, de réalités matérielles, de conceptions morales, d'institutions religieuses ou sociales, ce fut la préoccupation dominante du XIXe siècle

(1) Nous n'avons pas voulu encombrer cet article de notes ni de références : inévitablement, elles auraient pris une ampleur démesurée, tant la bibliographie homérique est abondante. Qu'il nous soit cependant permis de signaler tout ce que la théorie formulaire doit aux études du regretté Milman Parry et quelle aide nous avons trouvée, relativement à la création collective, dans la thèse récente d'un savant hollandais, Mme S. J. Suys-Reitsma.

et d'une partie du XXe. On ne peut nier que l'école analytique ait fait beaucoup pour notre compréhension des anciennes épopées grecques ; elle a eu le mérite de poser clairement bien des problèmes qui, avant elle, n'avaient pas éveillé l'attention. Mais ses excès et la prodigieuse variété des résultats que ses défenseurs obtenaient en appliquant une même méthode devaient aboutir peu à peu, sinon à ruiner, du moins à affaiblir considérablement son crédit. Entre tant, l'unitarisme n'avait pas désarmé et s'obstinait à rappeler la solution classique : le poète sublime, créant par ses seules forces, et dont les œuvres auraient été transmises telles ou à peu près telles qu'il les avait conçues. Cette solution, malheureusement, exigeait la foi du charbonnier : trop d'objections élevées par les analystes n'avaient pas reçu de réponses satisfaisantes. Ainsi, il y a une trentaine d'années, l'homérologie était entrée dans une impasse. Si elle a pu en sortir, c'est grâce à des études d'un genre et d'un esprit nouveaux. On a fini par s'aviser que *l'Iliade* et *l'Odyssée* procédaient d'une poétique particulière, étrangère à nos habitudes intellectuelles, mais encore pratiquée par tel ou tel peuple moderne — en Yougoslavie par exemple ; on a fini par reconnaître qu'elles avaient un style propre, tout ensemble oral et traditionnel. Aujourd'hui que les recherches poussées dans cette direction se sont faites de plus en plus fructueuses et qu'une pièce d'une importance extrême est venue s'ajouter au dossier (le récent déchiffrement de l'écriture créto-mycénienne appelée linéaire B), sans doute n'est-il pas trop tôt pour esquisser une synthèse des conditions dans lesquelles paraissent avoir été composés, s'être répandus et avoir évolué deux poèmes qui se présentent comme des types accomplis d'épopée *vivante*.

Parmi les découpages que l'on peut opérer dans *l'Iliade* et dans *l'Odyssée*, celui-là est vraiment utile qui consiste à en extraire les comparaisons. Elles sont nombreuses et assez fournies : on en compte deux cent quarante qui, mises bout à bout, formeraient un recueil de huit cents vers environ, soit un trente-cinquième du total. En dehors de leur qualité esthétique, souvent élevée, mais seulement appréciable dans les divers contextes, elles ont un intérêt documentaire, qui est de refléter la société dans laquelle les deux œuvres ont vu le jour. Un rapprochement n'a de sens que s'il procure une notion plus familière que la notion à expliquer. Or ceux des poèmes homériques nous transportent dans un monde de petites gens — paysans, gardiens de troupeaux, artisans, matelots — qui sont en contact étroit avec la nature, ont à peiner dur pour gagner chichementleur vie et ne connaissent

au-dessus d'eux qu'une aristocratie de gros propriétaires. Il y a loin de ces personnages aux héros des récits eux-mêmes. Achille, Ulysse et tant d'autres sont des rois guerriers, partis pour Troie à l'appel de leur suzerain Agamemnon. Leur statut est féodal, leur idéal chevaleresque. Ils se glorifient de leur naissance noble, affirment leurs droits en termes péremptoires, rivalisent de prouesses physiques. Réduire des villes étrangères et y conquérir un riche butin dont ils souhaitent jouir dans leurs manoirs, entre deux expéditions, voilà l'essentiel de leur activité. De tels personnages, quand *l'Iliade* et *l'Odyssée* les célébrèrent, n'avaient ni modèles ni répliques dans la réalité contemporaine. Mais ils n'étaient cependant point de pure imagination. D'abondantes trouvailles archéologiques, éclairées par des textes qui proviennent de la Grèce ou d'ailleurs, permettent de reconstituer dans ses grandes lignes une civilisation « achéenne » qui connaissait des seigneurs à leur ressemblance, régnant sur le même genre de petits États, évoluant dans des décors identiques, et pourvus d'armes, d'ustensiles, de bijoux pareils aux leurs. La civilisation en cause, qui appartient à l'âge du bronze, est celle que l'on qualifie ordinairement de mycénienne. De 1450 à 1200 environ, les Achéens, qui depuis le début du second millénaire avant Jésus-Christ avaient envahi la péninsule grecque et assis leur domination sur des communautés préhelléniques, passèrent par une phase de prospérité, d'expansion, d'intense rayonnement. S'étant mis à l'école des Crétois, dont la thalassocratie allait de pair avec une culture avancée, ils étaient parvenus à les égaler, puis à leur faire la loi : ainsi Cnossos avait dû s'incliner devant les cités continentales, dont Mycènes n'était qu'un brillant exemple parmi d'autres. Entreprenants et aventureux, les Achéens étendirent ailleurs leur hégémonie. Dans le nord et le sud de l'Asie mineure, ils établirent des colonies ou des comptoirs dont l'existence est aujourd'hui confirmée par des archives hittites des XIVe et XIIIe siècles avant notre ère. Ces établissements ne se réalisaient point sans heurts ; ils entraînaient des conflits avec les occupants du sol convoité et avec de puissants voisins. Or les savants anciens n'ont jamais suspecté l'historicité de la guerre de Troie ; par d'habiles recoupements, ils situaient la chute de la ville à une date qui, dans notre chronologie, répond aux premières années du XIIe siècle. C'est précisément alors qu'aurait été pillée et détruite, selon les archéologues modernes, une Ilion qui, à l'époque mycénienne, commandait l'entrée de l'Hellespont. Pareille rencontre n'est pas l'effet du hasard : la guerre fameuse doit avoir constitué un épisode de la poussée des Achéens en Asie Mineure — probablement

le dernier où se soit manifestée leur vigueur conquérante.

Trois ou quatre cents ans plus tard, en plein âge du fer, après les « invasions doriennes » qui bouleversèrent et désagrégèrent l'empire achéen, cet épisode continuait à vivre dans la mémoire des Hellènes. Gonflant, accommodant, embellissant les faits, les brassant avec des légendes et des thèmes folkloriques, une geste troyenne s'était formée qui concernait le siège et le sac de la cité asiatique, les exploits des défenseurs et des assaillants, les épreuves endurées par ces derniers quand ils avaient voulu regagner leur patrie. Voilà la matière, déjà popularisée jusqu'à un certain point par des poèmes héroïques, par des récits en langue parlée, voire par des complaintes ou des rengaines, dans laquelle ont été puisés les sujets particuliers de *l'Iliade* et de *l'Odyssée.* Parallèlement à la geste troyenne il en existait d'autres : en premier lieu une geste thébaine, qui, elle aussi, gardait le souvenir assez confus d'une époque révolue depuis longtemps — en l'occurrence, bien antérieure même à la guerre de Troie.

Le public que, dès la période achéenne, on entreprit d'intéresser en lui racontant les gloires de naguère ou de jadis, comment faut-il se le représenter? Exclusivement sous la forme d'auditoires successifs. Nulle part dans les poèmes homériques il n'est fait allusion à des lecteurs. Plusieurs fois, au contraire, des groupes d'hommes y sont décrits en train d'écouter des récitations. Les séances ont lieu dans des demeures seigneuriales, comme celle d'Ulysse à Ithaque, où les prétendants de Pénélope, confortablement installés et buvant du vin, apprécient un morceau de littérature héroïque que l'artiste Phémios a choisi pour eux. Chez les Phéaciens, Démodocos se produit à midi et le soir, au palais, durant les banquets d'adieu donnés en l'honneur d'Ulysse ; mais dans l'intervalle, il est au programme d'une fête en plein air, comportant aussi des épreuves sportives, et qui se déroule sur la grand-place de la ville, en présence d'une foule nombreuse. L'exemple prouve que la poésie épique s'adressait à la masse autant qu'aux nobles. Notons que le porcher Eumée dit quelque part, avec ferveur, son admiration pour les interprètes de cette poésie. On ne se lasse point de les entendre, souligne-t-il ; à ses yeux, il n'y a pas de plus grands charmeurs.

La fréquence et l'abondance des déclamations apparaissent dans le cas de Démodocos, mis trois fois à contribution en une seule journée. Mais elles se marquent aussi, indirectement, dans certains traits des épopées elles-mêmes. Les vers n'y sont pas rares qui indiquent une véritable connivence avec l'auditeur. En le prenant à témoin, en multipliant pour lui

les apartés, en dirigeant sa sensibilité, en clignant de l'œil à son intention, en sollicitant son sens de l'humour, le commentateur de la geste héroïque s'affirme accoutumé à lui et soucieux, pour ainsi dire, de le traiter en initié. Une autre preuve que les récitations n'avaient rien d'exceptionnel, on la trouvera dans le grand nombre de thèmes ou d'aventures que *l'Iliade* et *l'Odyssée* exposent sommairement, parfois en omettant les détails les plus indispensables à leur intelligence. Durant de longues années, Bellérophon est choyé par les dieux. Il devient brusquement leur victime : nous ignorons pourquoi. Dans la légende de Méléagre, Étoliens et Courètes se disputent les dépouilles du sanglier de Calydon : mais quel incident a déclenché ce débat? Méléagre a tué un de ses oncles maternels ; mais dans quelles circonstances assez odieuses pour qu'Althaea souhaite la mort de son fils? Et d'où vient que, l'ayant maudit, elle le supplie néanmoins de reprendre le combat? Quand et comment s'accomplissait la malédiction maternelle? Ces lacunes et bien d'autres, que nous ne parvenons pas à combler — sauf occasionnellement, grâce à des renseignements que fournit la littérature postérieure — constituent une des plus sérieuses difficultés de la critique homérique. Maints analystes en ont tiré parti : ils se sont plu à dénoncer les épisodes en hors-d'œuvre, incomplets et obscurs, signes évidents, à les en croire, d'une pluralité d'auteurs mal accordés. Ils n'ont pas reconnu que le premier public de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* devait être un public formé de longue date, auquel il n'était pas besoin de mettre sans cesse les points sur les *i*. Ces poèmes venaient pour lui après quantité d'autres, souvent plus courts peut-être, mais de nature identique, qui l'avaient familiarisé avec toutes sortes de personnages et de situations. Peu importait qu'il les eût entendus de la même bouche ou d'une autre. L'évocation, fût-elle rapide et succincte, de quelque chose qui lui avait déjà été raconté pouvait lui causer du plaisir ; de toute façon, on le flattait en faisant appel à sa mémoire. Et il ne risquait pas de se sentir vraiment dépaysé devant un récit nouveau s'il le voyait, çà et là, se rattacher à des récits anciens. Entre ce qu'il savait au préalable et ce qu'il était en train d'apprendre, une continuité avait été heureusement ménagée, où certaine paresse intellectuelle trouvait son compte. Un tel public d'auditeurs avait d'autres exigences et d'autres indulgences que le lecteur solitaire qui médite à loisir, s'arrête sur un mot, retourne en arrière, s'inquiète d'une redite ou d'une petite contradiction. Ce qui l'aurait dérouté, lui, c'est précisément l'enchaînement sans défaut et la stricte économie que réclament le savant et l'esthète nourris de littérature écrite. Il

lui fallait les repères multiples et cernés d'un trait insistant, les annonces, les renvois, les surcharges, seuls moyens de suivre sans trop de fatigue une action souvent complexe, surtout si la narration en était étendue sur plusieurs séances. Pour juger sainement *l'Iliade* et *l'Odyssée*, on ne saurait trop considérer que leur destination première était d'être, non point lues, mais entendues. En appliquant à Homère des règles valables pour Virgile, les homérisants du siècle dernier ont commis de brillantes erreurs, dont nous ne sommes pas tout à fait délivrés.

Autant que sur le public, l'épopée nous documente sur l'exécutant. Elle ne le dissocie pas du poète : celui-ci, semble-t-il, interprétait indifféremment ses propres compositions ou celles d'autrui. Le nom sous lequel elle le désigne ne manque pas d'intérêt : il est un *aoidos*, c'est-à-dire un chanteur. Par là se manifeste encore plus nettement qu'ailleurs la primauté de l'élément oral en matière de poésie héroïque. Ce qui ressort aussi, c'est qu'une telle poésie n'allait pas sans musique. Elle ne relevait pas du chant proprement dit, mais son style orné comme la netteté de son rythme l'y apparentaient. De plus, elle comportait un authentique accompagnement musical. L'aède, tout en déclamant, pinçait les cordes d'une lyre, la *phorminx* ou *kitharis*, qui lui servait à appuyer certains mots ou certains vers, à ponctuer certains effets, à préluder ou à conclure. Quelquefois même, changeant de genre, il la mettait au service des danseurs si la fête à laquelle il prenait part accueillait, à côté de sa prestation littéraire, des évolutions orchestiques. La lyre épique était plus qu'un instrument : avec des parties en métal précieux, finement travaillée, richement décorée, elle comptait parmi les objets de grand luxe, et le conquérant qui en découvrait une dans un manoir, suspendue en bonne place, en faisait une maîtresse pièce de son butin. Il semble qu'un aède était attaché, dans le monde achéen, à tout palais de quelque importance. La cour d'Ulysse, en Ithaque, résonne des accents de Phémios ; Alcinoos, le roi phéacien, peut recourir aux services de Démodocos ; chez Ménélas comme chez Agamemnon il y a un récitant en titre. Ces artistes sont des professionnels et ils vivent à demeure là où ils ont été reçus. Là où ils ont été mandés : car, pour avoir un aède, le seigneur n'hésite pas à le faire venir de l'étranger, sur la foi de sa réputation, comme il appellerait « un devin, un médecin, un entrepreneur de charpente ». Classé parmi les *dèmioergoi*, l'aède est un spécialiste « d'utilité publique », conception où se traduit l'importance que le peuple entier devait reconnaître à son rôle. Une force religieuse, du reste,

émane de sa personne. On le regarde comme un porte-parole de la divinité : d'une Muse particulière, ou des Muses, ou, plus rarement, d'Apollon, seuls capables de lui avoir expliqué tant de choses, éloignées dans l'espace et le temps, qu'il sait restituer avec bonheur. Il possède un don céleste et doit se garder d'en tirer vanité, car il pourrait le perdre comme il l'a reçu. Thamyris le Thrace s'était flatté de vaincre dans leurs chants les Muses elles-mêmes : irritées de sa démesure elles lui enlevèrent tout talent.

Dans *l'Iliade*, Achille ne trouve rien de mieux, pour occuper ses loisirs, que de célébrer la geste héroïque, en amateur, devant Patrocle attentif ; *l'Odyssée* souligne à diverses reprises la considération qui s'attache aux aèdes et les égards dont ils sont l'objet. Ces indications ne sont peut-être pas à prendre au pied de la lettre. Exalter le crédit dont jouissaient les récitateurs achéens était, pour un poète ultérieur, un moyen commode d'inviter discrètement les auditeurs à le respecter davantage à travers sa profession. Mais il n'a, tout au plus, que forcé un peu la note : en attribuant à ses prédécesseurs une dignité trop au-dessus de celle dont il pouvait lui-même se prévaloir, il aurait versé dans le ridicule et, au lieu de les servir, compromis ses intérêts. Si les aèdes que présente *l'Odyssée* ne semblent recevoir aucun salaire, par contre ils possèdent des privilèges qui les élèvent presque au rang des seigneurs. Quand Démodocos, amené par un héraut, vient au premier festin d'Alcinoos, il bénéficie de tout un cérémonial destiné à assurer son confort. Avant de l'inviter à déclamer, on lui sert, comme aux convives, de la nourriture et une coupe de vin. Le soir, pour lui marquer son admiration reconnaissante et obtenir la faveur d'un nouveau chant, Ulysse lui envoie une part de viande, une part choisie, qu'il a lui-même taillée, comme on ferait pour un dieu lors d'un sacrifice ; il déclare, à cette occasion, que les chanteurs méritent estime et déférence. Certes, Démodocos est aveugle, mais ce n'est pas son infirmité qui lui vaut, par exemple, d'avoir un héraut attaché à ses pas : Phémios a lui aussi un serviteur, qui vient lui mettre la lyre entre les mains. Parce qu'ils sont des hôtes abusifs et d'une civilité douteuse, les Prétendants ne témoignent pas de bienveillance particulière à l'aède d'Ithaque. En revanche, comment ne pas être frappé de l'énergie avec laquelle Télémaque assume sa défense? Pénélope s'est plainte que Phémios ait choisi de célébrer le retour de Troie, les malheurs des Achéens rentrant au pays. Télémaque lui représente que ce sujet est actuel et revendique pour le chanteur le droit de composer son répertoire à sa guise. Tant pis si la réalité qu'il dépeint est sinistre

et désagréable ; ce n'est pas sa faute, mais celle de Zeus !

Libre dans l'ordre artistique, l'aède passe, dans le domaine moral, pour un personnage d'une grande probité. Quand Agamemnon a dû quitter Mycènes, il n'a pas trouvé plus sage conseiller ni gardien pour sa femme Clytemnestre. Celle-ci n'osera céder à Égisthe que lorsqu'il se sera débarrassé du gêneur. Non point, d'ailleurs, en se souillant de son sang, mais en l'abandonnant sur une île déserte. Et si Ulysse, revenant à Ithaque et s'y vengeant de tous ceux qui ont mis le désordre dans sa maison, prend le parti d'épargner Phémios, c'est parce que celui-ci, conscient de la culpabilité des Prétendants, n'a jamais chanté pour eux qu'avec répugnance, contraint et forcé. *Érièron aoidon* — l'aède loyal — est une expression que *l'Odyssée* présente trois fois.

Rien d'étonnant à ce qu'un nom, dans un poème de douze mille vers, soit pourvu trois fois de la même épithète. Mais à parcourir *l'Odyssée* ou *l'Iliade*, on a tôt fait de constater que beaucoup de mots y apparaissent ainsi, à dix, à vingt, à cinquante reprises, groupés de façon identique ou semblable. Les traductions, même les moins bonnes, accusent cette caractéristique. *Achille aux pieds rapides, l'Aurore aux doigts de rose, le pasteur de ses gens, les Achéens aux bonnes jambières, sur les nefs creuses, irrité dans son cœur, lui adressa des paroles ailées :* de tels assemblages sont bien connus de quiconque s'est un peu frotté au grec. Ils confèrent à la poésie homérique un air de majesté auquel tous les imitateurs ont été sensibles, cherchant à le reproduire dans leurs propres œuvres, par le même procédé. Ne s'agissait-il, dans cette poésie, que d'obtenir des effets spéciaux? L'explication a longtemps eu cours, mais elle n'est plus défendable. Une étude minutieuse du texte de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* révèle qu'à côté des parties de vers dont la répétition frappe le lecteur moderne — on en a donné ci-dessus quelques spécimens — il en existe bien d'autres, qui passent généralement inaperçues (et sans doute serait-ce le cas pour *l'aède loyal*). Seul l'helléniste qui dispose des lexiques appropriés est en mesure de repérer les groupes moins fréquents ou moins voyants. Or, s'il s'attelle à cette tâche, il devra convenir que leur quantité dépasse de beaucoup ses prévisions. Qu'il entreprenne de souligner, dans une édition d'Homère, les jonctions de mots dont il a trouvé plus d'un exemple, et les pages du livre finiront par être pleines de traits. Ce n'est pas tout. Si, prolongeant sa fastidieuse enquête, il considère les uns après les autres, isolément, abstraction faite de leur entourage, les mots du vocabulaire homérique, il remarquera qu'une impressionnante majorité d'entre eux

se retrouvent toujours, dans le vers, à une ou deux places fixes, alors que d'autres places leur eussent théoriquement convenu aussi bien, où ils n'auraient en rien faussé le rythme. Une troisième observation à faire, c'est que les expressions clichées, assez souvent, s'adaptent imparfaitement au contexte ; il leur arrive même d'y détonner. Quand le prêtre Chrysès, venu redemander sa fille aux Achéens, les presse de respecter *Apollon qui-lance-au-loin*, l'épithète sonne juste : le dieu va se venger en décochant des flèches meurtrières. De même, c'est légitimement qu'il est question de *terre noire* dans tel passage décrivant un pays fertile et riche. Mais à côté des emplois harmonieux on peut en relever que notre esthétique, voire le simple bon sens, supporte malaisément. Qu'il y ait tempête ou bonace, la mer a toujours des flots *retentissants;* un bœuf garde sa *démarche torse* même après sa mort ; terni par la fumée et la vapeur, le bronze d'un trépied reste *brillant;* Égisthe demeure *irréprochable* malgré tous ses crimes ; un navire ne perd pas sa qualification de *rapide* s'il est à l'ancre ou mis à sec ; même en plein jour, le ciel est *étoilé.* De tout ce qui précède — et notamment du peu de force expressive que semblent avoir les épithètes — on conclura que *l'Iliade* et *l'Odyssée* accusent dans le choix des mots, dans leur ordonnance, dans leur façon de s'intégrer au rythme, une espèce d'automatisme. Il est dû au fait que ces épopées ont été composées dans un style traditionnel, étroitement lié à la versification.

Le vers homérique, comme tous ceux qu'ont pratiqués les poètes de l'antiquité gréco-romaine, est fondé sur la quantité des syllabes, sur une certaine alternance des longues et des brèves. C'est un hexamètre dactylique. Les pieds qui le composent sont, en principe, des dactyles, formés chacun d'une longue et de deux brèves. Cependant, les deux brèves peuvent être remplacées par une longue, ce qui amène un pied de substitution, le spondée ; d'autre part, le sixième et dernier pied ne compte jamais que deux syllabes (une longue suivie d'une brève ou d'une autre longue). Parmi les césures de divers types que l'hexamètre admet, les plus fréquentes sont celles qui le coupent en deux parties sensiblement égales : la césure trochaïque et la penthémimère. Étudions les césures en fonction du style, et nous nous apercevrons qu'elles constituent bien moins des repos que des intervalles. Car, dans nombre de cas, elles sont déterminées par l'association de ce qu'on pourrait appeler deux hémistiches *préfabriqués.* Nous touchons ici au point essentiel : l'aède composait par f o r m u l e s, par groupes de mots tout faits et d'avance prêts à s'engrener dans l'hexamètre.

Soit à rendre l'action suivante, qui a sujet et complément : *Ulysse lui répliqua.* Il y aurait plusieurs manières d'adapter cela au rythme dactylique. L'aède en connaît une et y recourt spontanément, sans s'inquiéter si elle lui a déjà servi. Sa mémoire lui fournit un demi-vers qui signifie *lui répliqua* et qui, à une brève près, couvre trois pieds. Reste le sujet : il sera exprimé au moyen d'un cliché qui, métriquement, vaudra une brève et les trois pieds propres à terminer le vers. L'aède dispose de ce cliché et il le retrouve sans plus d'effort qu'il ne nous en faudrait pour compléter un proverbe français très usuel dont on nous aurait dit le début. De là résulte qu'Ulysse, s'il *réplique* à quelqu'un, est toujours *l'endurant, divin Ulysse.* Il le sera pareillement chaque fois que l'action ou l'état à lui attribuer constituera un groupe de même valeur rythmique que l'expression *lui répliqua.* Est-il plongé dans le sommeil, commence-t-il à parler, ou vient-il à s'asseoir, ses épithètes restent les mêmes. Elles varieront quand le premier hémistiche, en changeant de sens, changera aussi de longueur : après des césures autres que celle qui coupe inégalement le troisième pied, il sera *le noble Ulysse, Ulysse le très avisé, Ulysse saccageur de cités.* Naturellement, *lui répliqua* peut avoir pour sujet n'importe quel nom de rythme complémentaire, scandable comme *l'endurant, divin Ulysse.* Une fois qu'on l'appelle *très prudente,* Pénélope remplit bien la condition ; Iris convient aussi, *rapide, avec des pieds comme le vent,* ou encore Athéna, *la déesse aux yeux pers.*

On n'a envisagé ci-dessus que des formules de deux espèces : celles qui renferment un nom sujet pourvu de qualificatifs ornementaux, celles qui renferment un verbe unique à la troisième personne. La vérité est que le poète en possédait, gravées dans sa mémoire, pour exprimer chaque partie du discours. Tous les cas de la flexion étaient représentés dans ce stock formulaire et tous les types de détermination ; il y avait des liaisons de noms *(de leurs enfants et de leurs femmes),* des liaisons de verbes *(avoir été enfanté et nourri),* des compléments circonstanciels avec préposition *(sur la grève de mer, dans son esprit et dans son cœur),* des groupes conjonction – pronom – verbe *(mais moi je parlerai),* verbe – adverbe – adjectif *(il se leva le tout premier),* et ainsi de suite. Certaines d'entre les expressions se déclinaient ou se conjuguaient sans altération rythmique. Pour d'autres, dont la valeur métrique variait avec le cas, l'aède n'avait même pas à se donner la peine de résoudre la difficulté. Il savait d'avance que si, au nominatif, ses clichés étaient *l'illustre Boiteux* ou *Athéna la déesse aux yeux pers,* ils devaient, au génitif, céder la place à d'autres : *de l'illustre Héphaistos, d'Athéna ramasseuse-de-*

butin. Il savait que *chef de ses hommes* faisait au vocatif *chef de tes gens* et que Laomédon, *irréprochable* à l'accusatif, devenait au génitif *Laomédon le magnifique.*

Quelque raides qu'ils nous paraissent, ces emplois systématiques ne tuaient pas la liberté créatrice. Il est possible de le démontrer. Extrayons des vers homériques un nombre assez élevé de formules : les unes de rythme identique, les autres de rythme complémentaire. Le matériel obtenu permettra la confection d'hexamètres nouveaux, dont certains au moins donneraient un sens satisfaisant ; or nous serons obligés de constater qu'il n'y a qu'une infime minorité de ces vers possibles qui existent effectivement dans *l'Iliade* ou *l'Odyssée.* (L'expérience a été faite.)

Si l'aède devait apprendre par cœur bien des formules diversement mesurées, il n'avait pourtant pas à s'encombrer la mémoire de toutes les variétés utilisables. On lui enseignait ou il apprenait par lui-même à saisir les rapports métriques qui unissaient les types formulaires et à passer instantanément des uns aux autres selon les nécessités. Les premiers hémistiches les plus habituels ont des schémas qui ne diffèrent que d'un temps en queue, les seconds hémistiches les plus fréquents ont des schémas qui ne diffèrent que d'un temps en tête : il suffisait d'une seule syllabe modifiée — une désinence le plus souvent — pour que fût correctement employée avant (après) la césure penthémimère une formule qui servait d'ordinaire avant (après) la césure trochaïque. De même en sens inverse. L'aède n'ignorait pas que divers groupes, sans être affectés en rien, se prêtaient à un déplacement, pouvaient occuper une portion de vers qui ne leur revenait pas à l'origine ou même enjamber d'un vers sur le suivant. En outre, il s'entendait à pratiquer par occasion, au gré de ses besoins, des modifications quantitatives importantes : il allongeait ou abrégeait une formule usuelle, soit en tête soit en queue ; ou il l'étirait en y insérant un mot, voire plusieurs ; ou il la contractait grâce à une suppression interne ; ou il la combinait avec une autre par l'entremise d'un élément commun. A la limite, il risquait des changements qualitatifs, remplaçant un mot du groupe fixe par un mot de même mesure qui y ressemblait phonétiquement, avait une signification voisine, ou relevait de la même catégorie logique.

La comparaison des vers homériques entre eux révèle deux aspects de la diction épique. A ses débuts, celle-ci ne doit guère avoir opéré que par la jonction d'hémistiches figés, s'emboîtant comme mécaniquement les uns dans les autres. *L'Iliade* et *l'Odyssée* offrent une foule de vers ainsi bâtis, qui sont authentiquement « formulaires ». Mais l'application intégrale

d'un système formulaire strict engendrait la monotonie : c'est pour y parer que furent inventés les rajustements, permutations, allongements, abrègements, dislocations — tous moyens propres à assouplir le style et constituant, comme les formules elles-mêmes, un ensemble à s'assimiler méthodiquement.

L'Iliade et *l'Odyssée* ne sauraient être attribuées à la première génération des aèdes agenceurs d'hémistiches, ni même à la première génération des novateurs qui secouèrent le joug de la tradition. Quand elles virent le jour, une longue série de poètes avaient déjà perfectionné le vers héroïque. Et c'est la diversité de leurs origines qui, à notre avis, a produit la bigarrure de la langue épique, laquelle s'offre, de prime abord, comme un mélange factice dont les éléments auraient été choisis dans plusieurs dialectes à la fois : l'arcado-cypriote, l'éolien, l'ionien et l'attique. Quelle était la base de cette langue? Un grec plus primitif que toute espèce de grec connue par les textes ou les inscriptions classiques, un grec achéen, dont la réalité n'est plus contestable maintenant qu'on l'a identifié sur des tablettes de Cnossos, de Pylos, de Mycènes, en déchiffrant l'écriture de la catégorie « linéaire B ». L'achéen embrassait nombre de caractéristiques qui n'ont été reprises que partiellement dans les dialectes ultérieurs : aussi l'impression de disparate que laisse la langue épique est-elle jusqu'à un certain point une illusion, due au fait qu'on prend facilement pour un trait propre à tel ou tel dialecte ce qui n'y est qu'une survivance non conservée dans les autres. Le texte traditionnel de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*, en des endroits marqués par de légères anomalies, se prête souvent à des restitutions de formes achéennes — notamment à partir du groupe linguistique arcado-cypriote, qui, de tous, a été le plus conservateur. Ces restitutions ont pour effet d'augmenter le nombre de dactyles au détriment des spondées (pieds secondaires), de remplacer les abrègements de voyelles longues en hiatus par de vraies voyelles brèves, et de restreindre le nombre des irrégularités métriques : autant de signes que la diction épique fut achéenne à l'origine. Mais des influences dialectales allaient la transformer en profondeur. Qu'on élimine la part imputable à tous ceux qui, en transmettant les épopées, leur ont appliqué un vernis de plus en plus ionien et de plus en plus attique : des empreintes subsisteront, trop nombreuses pour ne pas donner à croire que des aèdes éoliens et, à un degré moindre, des aèdes ioniens ont introduit dans la langue formulaire quelque chose de leur idiome maternel. Il semble que les Éoliens avaient appris cette langue des

Achéens eux-mêmes et qu'ils en communiquèrent ensuite les secrets aux Ioniens, maintes adaptations et maints rajeunissements étant apportés par chacun dans la suite de « chanteurs » qui, d'âge en âge et de dialecte en dialecte, se passaient le précieux héritage.

Où situer Homère s'il y a réellement eu, comme le prétendaient les anciens, un poète de ce nom, auteur de *l'Iliade* et de *l'Odyssée?* On répondra sans hésiter : parmi les aèdes d'Ionie. Tout comme *l'Odyssée, l'Iliade* tomberait en lambeaux si l'on en retirait les vers ou hémistiches de facture indubitablement ionienne. Et la chose n'implique pas que les morceaux où dominent les éléments éoliens ou les éléments achéens aient été découpés dans l'œuvre de poètes antérieurs, puis recousus, sortes de pièces de rapport, en un habit d'Arlequin. Si, en matière de langue, comme du reste en matière de civilisation, les épopées homériques ne cessent de mélanger l'ancien et le récent, c'est que, composées par formules à une date relativement basse — au plus tôt vers le IXe siècle avant notre ère, mais guère plus tard selon toute apparence — elles ont profité d'un acquis permanent ; c'est que le style même qui les a suscitées transportait des mots (et des idées) d'époques très différentes.

Dans cette perspective, les hypothèses émises en faveur d'une pluralité d'auteurs perdent toutes leur principale raison d'être. Rien ne s'oppose, en théorie, à ce qu'un artiste aux dons exceptionnels, inventeur fécond et organisateur intelligent, ait composé *l'Iliade* et sans doute *l'Odyssée*, sinon identiques à la version que nous en fournissent les manuscrits (d'époque et de provenance byzantines), du moins assez proches de cette vulgate. Dans chacune des deux épopées, dans *l'Odyssée* surtout, des interpolations se découvrent où l'on ne saurait sans naïveté voir autre chose. Mais ces interpolations sont peu nombreuses et ordinairement courtes. (Le résidu qu'elles représentent n'est qu'une fraction minime de ce que rejetaient les fanatiques de l'analyse.) Une fois qu'on les en a débarrassées, *l'Iliade* et *l'Odyssée*, chacune de son côté, manifestent une unité véritable. Leurs épisodes respectifs sont groupés autour d'un thème central : ici la colère et la provisoire désertion d'Achille ; là le retour d'Ulysse, sans cesse contrarié, aboutissant quand même à l'inéluctable règlement de comptes. Assurément, le lecteur moderne peut estimer que l'architecture manque de rigueur et que les porte-à-faux abondent dans les deux textes. Mais l'auditeur candide du IXe ou du VIIIe siècle avant notre ère n'en jugeait pas ainsi : son esthétique, formée par une tradition épique qui, de na-

ture, proliférait en tous sens, accueillait volontiers les digressions, les interpolations et les morceaux de bravoure logiquement superflus, du moment qu'ils tenaient au gros œuvre par quelque point. Notons encore que *l'Iliade* et *l'Odyssée* ont une tonalité commune. L'unité dans le ton est, pour une part, un résultat de la diction formulaire : celle-ci fournissait assez de mots, de locutions et de tournures pour déterminer une certaine teinte générale, en quelque sorte anonyme, qui apparaissait fatalement chez tous les aèdes utilisant les mêmes procédés. Mais où la différence de personnalité des auteurs pouvait se marquer, c'était dans le recours plus ou moins fréquent, plus ou moins ample, aux procédés d'assouplissement ; or *l'Iliade* et *l'Odyssée*, à cet égard, ne présentent aucune laisse qui ne s'apparente point à toutes les autres. Pour mesurer la valeur de l'observation, il n'est que de lire Hésiode, qui, lui aussi, a composé en style traditionnel. Dans son œuvre didactique, les parties narratives ou descriptives se prêtant à une confrontation légitime avec des morceaux homériques ont une tout autre résonance que leurs homologues : elles témoignent que le rude Béotien était bien moins rompu aux subtilités de la technique formulaire.

La plus sérieuse difficulté qu'entraîne l'attribution des deux épopées à un seul auteur, c'est leur longueur considérable. Certes Homère a toujours passé, auprès des anciens, pour avoir vécu jusqu'à un âge très avancé. Il pourrait avoir exercé son métier d'aède pendant cinquante ou soixante ans ; à quoi correspondrait le fait que *l'Odyssée*, sous certains aspects, semble un peu plus récente que *l'Iliade*. Mais la création de quelque vingt-huit mille vers de grande valeur reste une étrange performance pour un poète unique si, comme nous le pensons, il ne composait qu'oralement. Le problème mérite qu'on s'y arrête.

Les épopées ne contiennent que deux courts passages où l'exégèse ait pu déceler une mention de l'écriture, et tous deux sont tellement imprécis que maints savants les interprètent comme relatifs à autre chose. Faut-il penser qu'Homère ignorait l'écriture? Commençons par écarter l'hypothèse, défendue autrefois, selon laquelle l'introduction de cet art dans le domaine grec lui aurait été postérieure. Les Achéens écrivaient déjà vers le milieu du XVe siècle avant notre ère. Toutefois, leur système syllabique, le linéaire B, ne s'adaptait que très imparfaitement au grec d'alors. Les signes dont il se composait ne permettaient que des approximations phonétiques, sources d'équivoques. Ils étaient trop nombreux et d'un maniement trop délicat pour servir à toute espèce de transcription, et

ce ne doit pas être un hasard si les tablettes d'argile sur lesquelles on les a déchiffrés ne renferment guère que des comptes, des listes, des inventaires. La connaissance du syllabaire était apparemment réservée à des spécialistes, dont les premiers pourraient bien avoir été d'origine crétoise. Car il ressemble en partie à celui du linéaire A, c'est-à-dire de l'écriture (non décryptée encore) que, dès le XVIIe siècle avant Jésus-Christ, les Crétois avaient utilisée pour leur propre langue. Quelle qu'ait été cette langue, presque à coup sûr non indo-européenne, peut-être a-t-elle donné naissance au style formulaire grec. Tout suggère que les Achéens, une fois devenus maîtres de la Crète, lui firent, en matière de civilisation, des emprunts plus larges que jamais. Puisqu'ils paraissent avoir demandé aux scribes des palais minoens de leur inventer un syllabaire, non point *ex nihilo*, mais en accommodant tant bien que mal à l'idiome achéen celui qui servait pour l'idiome crétois, pourquoi n'auraient-ils pas, de même, amené des aèdes indigènes à leur composer en achéen des chants épiques? L'hexamètre dactylique, rythme descendant et à quatre temps, n'a pas été conçu pour la langue grecque ; celle-ci, ainsi que le notait Aristote, tend naturellement à accumuler les iambes, rythme ascendant et à trois temps. Un grand nombre de ses mots n'entrent dans l'hexamètre qu'au prix de « licences poétiques ». Si le vers héroïque ne constituait pas un emprunt, les peuples helléniques l'auraient choisi différent. Il est tentant d'imaginer que des aèdes crétois, à la cour des nouveaux seigneurs achéens, traduisirent des poèmes de leur répertoire en essayant d'en sauver le rythme ordinaire ; que, la tâche étant ardue, ils firent tout pour la simplifier ; qu'ils en vinrent à remployer aussi souvent que possible les morceaux de vers déjà transposés en grec ; que le système des formules est sorti, au moins pour une part, de cette solution de facilité. Supposé qu'il en ait été ainsi, on n'aurait plus à s'étonner que des réalités et des légendes typiquement crétoises, connues par des documents archéologiques, se retrouvent dans les épopées d'Homère. Mais celui-ci les tenait exclusivement de la tradition orale, comme les légendes et les réalités achéennes : sans quoi il ne fût pas tombé dans des erreurs bizarres consistant à y amalgamer, assez souvent, des éléments « doriens » bien plus récents. A son époque, le linéaire B était tombé en désuétude depuis trois siècles au moins. Une nouvelle écriture, d'origine sémitique, avait été adoptée par les Grecs — alphabétique cette fois, et appelée à devenir, après quelques perfectionnements, celle de la Grèce classique et hellénistique. Elle était commode et pouvait, en principe, quelques défauts qu'elle eût encore, être employée à des fins

littéraires. Homère y était-il initié? Nous ne le savons pas. Ce qui paraît exclu, c'est qu'il y ait recouru pour compenser ses poèmes avant de les déclamer : la diction formulaire traditionnelle rendait l'écriture superflue et même ne s'en serait pas accommodée. Tout au plus a-t-il noté un canevas, pour avoir sous les yeux la succession des épisodes, telle qu'il voulait l'arrêter définitivement. Car la construction d'une grande épopée était autre chose que le traitement d'une seule aventure héroïque, et ce doit être, en partie, pour avoir le premier réussi cet exploit qu'Homère a survécu à tant d'aèdes, morts sans laisser le souvenir de leur nom. D'après les allusions qu'il fait à ses prédécesseurs — chantres de Méléagre, de Bellérophon, ou de héros similaires — le répertoire de son temps ne comprenait guère que des lais épiques de moyenne étendue, convenant à une seule séance de récitation. Nous possédons encore, à vrai dire, de menus fragments d'une *Thébaïde* qu'il doit avoir connue, et qui était une épopée digne de ce nom. Mais, avec les sept mille vers que lui attribue l'érudition antique, elle ne représentait même pas la moitié de *l'Iliade*.

Avant d'édifier celle-ci, ou avant d'édifier *l'Odyssée*, sans doute Homère avait-il créé séparément nombre d'épisodes qu'il y fit entrer plus tard. Il improvisait, devant des auditoires, grâce à la technique formulaire. Si le morceau plaisait, il le rangeait dans sa mémoire à côté de poèmes déjà réputés dont il n'était pas l'auteur, et il le reprenait chaque fois que s'offrait une occasion favorable. Naturellement, ses premières récitations différaient entre elles. Il lui arrivait de substituer aux formules d'abord utilisées des formules à peu près équivalentes, que le remplacement en fût machinal ou qu'il traduisît un effort de style. Pour lui, comme pour n'importe quel aède, le polissage de l'œuvre littéraire consistait à améliorer au fil des exécutions ce que son impromptu initial avait eu de plat, de sec, de guindé. Après un certain temps, il parvenait à une version qui le contentait, et qui avait fait l'objet de repentirs trop nombreux pour qu'il fût encore tenté de la modifier.

Les enquêtes entreprises de nos jours dans les milieux qui ont conservé une « littérature orale », par exemple auprès des *guzlars* yougoslaves, mettent en évidence les étonnantes prouesses de mémoire dont sont capables les poètes-récitants (comme aussi le degré de culture auquel ils atteignent, lors même qu'ils sont complètement illettrés). Il n'est pas invraisemblable qu'Homère, sans recevoir aucune aide extérieure et en ne se servant de l'écriture que pour la consignation de quelques repères, ait mené à bien, disons en un demi-siècle, cette gigantesque tâche : l'élaboration complète des deux

épopées. Cependant, une autre solution se laisse entrevoir, plus séduisante, à laquelle nous nous rallierions volontiers.

Si, vers la fin de *l'Odyssée*, le chanteur achéen Phémios se prétend *autodidacte*, c'est pour faire ressortir qu'il doit tout aux dieux, rien aux hommes ; ainsi Ulysse, qu'il est en train de supplier, sera d'autant plus tenu de le considérer comme innocent. Homère, lui, ne saurait avoir été autodidacte : ne vivant pas, comme Phémios, dans un monde idéalisé où le divin était encore de plain-pied, il avait eu besoin d'initiateurs. Il lui avait fallu fréquenter des aèdes exercés et apprendre d'eux, patiemment, les grands morceaux du répertoire, les thèmes ordinaires de la poésie héroïque, enfin — surtout — les mille et un arcanes de la diction formulaire. Or quand on fait l'histoire de ce que furent plus tard, chez les Grecs, les débuts du lyrisme ou ceux de la recherche philosophique, un détail qui ne manque pas de retenir l'attention est le rôle qu'y ont joué certains groupes de personnes, restreints mais très cohérents, sortes de cénacles où quelques disciples, partageant son existence de chaque jour, se formaient au contact d'un seul maître éminent, dont ils devenaient les émules. Des auteurs nous ont gardé le souvenir d'une compagnie de récitateurs appelés les Homérides, spécialistes, à date ancienne, de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*. On peut supposer que ces « Fils d'Homère » prolongeaient une école du type décrit ci-dessus, dont Homère aurait été le fondateur et le chef, après avoir lui-même pris part, auprès d'un poète renommé, à un travail d'équipe. La fonction des premières écoles d'aèdes, on l'imaginera triple : tout ensemble didactique, créatrice et conservatrice. Que *l'Iliade* et *l'Odyssée* soient nées dans un cénacle où une personnalité de génie dirigeait des élèves dûment instruits de sa technique, imitant ses procédés d'exécution et le secondant dans son œuvre, ce n'est qu'une hypothèse, bien sûr, mais c'est une hypothèse féconde, sur laquelle pourrait être envisagée, en homérologie, une conciliation de presque toutes les tendances. Les dimensions des deux épopées, les « somnolences » qu'Horace a dénoncées chez Homère, les discordances les plus malaisément attribuables à un auteur unique qui aurait suivi son poème dans les détails : toutes ces difficultés, et d'autres, elle les résout d'un coup. La création collective est loin d'être une utopie. On a rappelé le cas du théâtre élisabéthain, où la coopération entre dramaturges était un phénomène habituel. Risquons une analogie supplémentaire avec certains ateliers de peinture, parmi les plus grands du passé, où l'apprentissage impliquait souvent une collaboration aux productions du maître : la « patte »

de celui-ci, nous la sentons dans le tableau entier, mais une analyse approfondie fait apparaître que, pour telle ou telle section, il doit avoir abandonné ses pinceaux à des disciples parfaitement familiarisés avec sa manière.

Il y avait eu de nombreux aèdes avant Homère ; il y en eut encore après lui. Des épopées qu'ils ont composées nous ne possédons que bien peu de chose : de hâtifs résumés et quelques maigres extraits. Ces épopées se rattachaient tantôt à la geste troyenne, tantôt à la geste thébaine, tantôt à une geste divine — folklorique et légendaire — qu'Homère lui-même n'avait pas dédaignée (comme on le voit dans le passage de *l'Odyssée* où, tirant ingénieusement parti d'un épisode qu'il n'aurait pu employer d'autre manière, il fait déclamer par Démodocos *Les Amours d'Arès et d'Aphrodite*). Jusques et y compris le VIe siècle avant notre ère, la création épique se poursuivit, toujours fondée, à ce qu'il semble, sur le système des formules. Mais elle ne saurait avoir eu pour centres des cénacles identiques à ceux du passé. L'individualisme avait déjà fait trop de chemin. Travailler pour la gloire d'un maître-poète, en laissant à son œuvre la faculté de tout absorber, c'est une générosité dont on n'était plus capable. Si les derniers aèdes ont collaboré dans des écoles, sans doute étaient-ils habités moins par le désir de servir l'intérêt général que par celui de prendre la vedette. Au moment de signer un poème, sans doute soutenaient-ils les uns contre les autres des prétentions plus ou moins légitimes. Rien n'expliquerait mieux, en tout cas, les désaccords qui surgirent ultérieurement lorsqu'on voulut mettre un nom sur telle ou telle œuvre « cyclique ». Le *Cycle :* c'est ainsi que l'on désignait l'ensemble constitué par les anciennes épopées grecques. En effet, il avait fini par embrasser une longue série de mythes et d'aventures, depuis la naissance des dieux jusqu'aux événements consécutifs à la mort d'Ulysse, en passant par les malheurs d'Œdipe et de ses fils, par les péripéties de la guerre de Troie, par les vicissitudes des Retours achéens. L'effort des aèdes posthomériques avait porté sur les périodes qu'Homère laissait en blanc ou dans une grisaille indécise. Au début, cet effort n'était pas systématique, mais comme il aboutissait à réduire les solutions de continuité, la poésie épique, progressivement, avait pris pour objectif de jeter un pont solide entre *l'Iliade* et *l'Odyssée*, de préparer l'une en la reliant à la geste thébaine et de donner à l'autre des prolongements. Cette dernière tâche fut assumée par un certain Eugammon qui, soucieux de *happy end*, maria Circé à Télémaque et fit convoler Pénélope avec Télégonos, un fils qu'Ulysse aurait eu de Circé. Au VIe siècle,

le *Cycle* était achevé et l'épopée héroïque embourbée dans un romanesque d'une singulière ineptie.

Les causes de la décadence sont faciles à déterminer. D'abord, des genres nouveaux avaient vu le jour. Depuis Hésiode, l'hexamètre était au service de la poésie didactique, dont les préoccupations sociales, morales et religieuses trouvaient un écho profond dans les âmes, en cette époque troublée qu'était la fin de la période archaïque ; depuis Terpandre, Archiloque et Alcée, le lyrisme offrait sa floraison de rythmes mouvementés, de mélodies pleines, de sentiments inédits. Mais, en outre, il y avait eu le perfectionnement et la diffusion de l'écriture ; celle-ci rendait maintenant anachronique la composition par formules, l'usage du style oral fondé sur la mémoire, c'est-à-dire sur une faculté qu'on n'éprouvait plus le besoin de cultiver avec la même ardeur et dont les tours de force n'éveillaient plus le même intérêt.

Du ve siècle avant Jésus-Christ au ve siècle de notre ère, la Grèce produira encore des poètes épiques, mais ce ne seront plus que des hommes de lettres, érudits de cabinet pour la plupart, qui, tirant des livres un scénario mythique à leur convenance, s'appliqueront à faire mot après mot, pour un public de lecteurs, des hexamètres dans le goût ancien. Leurs vastes fresques, d'ailleurs, n'auront pas toujours l'heur de plaire à la critique. Chez les Alexandrins, Apollonios de Rhodes se verra reprocher ses *Argonautiques.* Callimaque et Théocrite lui opposeront une variété originale de poésie héroïque : l'*épyllion*, épopée-miniature de quelques dizaines de vers.

Nous avons laissé *l'Iliade* et *l'Odyssée* au moment de leur constitution définitive, au moment où Homère et ses disciples, à force de reprises, de rajustements et de corrections, en étaient arrivés à les déclamer, l'une comme l'autre, sous une forme *ne varietur.* Les deux versions canoniques ne tardèrent sans doute pas à être fixées par écrit, et même, rien ne s'oppose à ce qu'elles l'aient encore été du vivant du maître. Que devint ensuite le texte dûment établi? Il passa aux mains des Homérides, lesquels n'étaient plus des aèdes, mais des rhapsodes itinérants, limitant leur activité à la récitation — complète ou partielle — des deux grandes épopées. Les Homérides continuèrent à assurer la transmission orale et, malgré la possession d'exemplaires de contrôle, doivent avoir propagé des versions déjà déparées par des variantes *rhapsodiques;* en effet, c'était une nécessité, inhérente à la nature des choses, qu'ils en vinssent par routine à introduire machinalement en divers endroits des formules et des mots fréquents, mesurés

de la même façon que les formules et les mots moins banals auxquels Homère avait choisi de s'arrêter.

Une des versions courantes en Asie Mineure vers le troisième quart du VIe siècle avant Jésus-Christ servit de principal modèle au texte athénien. Selon des témoignages antiques, Pisistrate ou un de ses fils en aurait favorisé la diffusion. On ne sait trop quelle fut au juste cette intervention de la tyrannie. Toujours est-il qu'en passant par Athènes, *l'Iliade* et *l'Odyssée* subirent des retouches ; leur langue y prit la physionomie attique qu'elle offre souvent, et qui ne s'explique point par la création formulaire (laquelle, rappelons-le, ne mettait en œuvre, au point de vue linguistique, que des éléments achéens, éoliens et ioniens). Grâce au rayonnement politique et intellectuel d'Athènes, la version « pisistratique » se répandit plus que n'importe quelle autre. Elle détermina l'ultime teinte dialectale des épopées. Peut-être lui doit-on également d'avoir popularisé une stichométrie précise et d'avoir ainsi facilité le travail d'épuration entrepris par Aristarque (IIe siècle avant J.-C.) à une époque où, comme le montrent nos papyrus, chaque passage du texte homérique s'alourdissait de vers additionnels empruntés à d'autres passages. Mais il ne saurait être question de rattacher toute notre tradition au premier exemplaire athénien. Nos manuscrits médiévaux, bien qu'ils constituent une vulgate et s'accordent sur le nombre comme sur la succession des vers, présentent souvent des leçons divergentes. Or, devant la plupart d'entre elles, les méthodes ordinaires de critique textuelle sont impuissantes ; tout s'éclaire, en revanche, dès qu'on pense à des confusions de rhapsodes. Ces observations, renforcées par celles auxquelles donne lieu un examen des citations d'Homère chez les anciens, permettent d'affirmer que la transmission orale des épopées s'est longtemps poursuivie parallèlement à leur transmission écrite. En pleine période classique, elle ne cessait de créer de nouveaux archétypes ; souvent, pour aider à l'exercice de sa profession, pour complaire à un ami ou à un grand personnage, pour gagner de l'argent auprès d'un éditeur, le récitant établissait de mémoire un Homère manuscrit, capable de donner naissance à toute une lignée corrompue.

L'intérêt primordial des variantes rhapsodiques que nous pouvons encore relever dans *l'Iliade* et *l'Odyssée* — et qui, en raison de certaines tares, se distinguent sans trop de peine des leçons authentiques — c'est de faire mieux comprendre la poétique d'Homère. La relative facilité dont celui-ci avait joui en tant qu'assembleur de formules exposait certains de ses vers à être, tôt ou tard, brisés aux jointures. L'œuvre de

corruption involontaire accomplie par les interprètes est essentiellement pareille, dans ses raccordements, ses arrangements, ses combinaisons propres, à la technique sur laquelle il avait, quant à lui, fondé toute sa création. Elle confirme qu'une telle technique, lors même qu'elle restait le plus rigide, laissait à l'aède, pleine et entière, la faculté de *choisir*, sans laquelle il n'est point d'art.

JULES LABARBE et ALBERT SEVERYNS.

Du conte à l'épopée : l'exemple de « l'Odyssée »

L'Odyssée, surtout dans sa partie d'aventures maritimes, est un tissu de contes. Il devient banal de l'observer. Encore faudrait-il extraire de cette constatation tout ce qu'elle contient.

Pour y parvenir, il fallait comprendre que le conte tient une place de toute importance dans la culture des peuples qui n'ont pas encore de livres. Il fallait saisir à quelle fonction il répondait. Il fallait savoir dans quelles circonstances, avec quelles précautions on se met à conter dans les sociétés de ce type, et qui exerce cet art. Bref, il fallait prendre les contes au sérieux et cesser de tenir pour des enfants les peuples illettrés. C'est un changement de perspective qui ne pouvait se produire avant que le rationalisme de nos siècles classiques fût ramené dans ses justes limites. Encore aujourd'hui la connaissance des traditions dites, assez mal sans doute, « populaires » (1), et leur exacte appréciation ne sont point passées, du moins en France, dans les notions courantes de l'homme « cultivé ». Sous le nom étranger de folklore, on relègue volontiers cette étude dans le cercle, supposé retardataire, des sociétés savantes de province ; on ne lui fait à peu près aucune place dans l'enseignement des universités. La philologie classique elle-même aurait pourtant besoin quelquefois de son concours : l'exemple de *l'Odyssée*, justement, le démontre.

Loin d'y apparaître ici et là, pour fournir un délassement aux auditeurs, les thèmes folkloriques sont un des éléments constitutifs du poème. Woodhouse a été sans doute le premier à bien montrer (2) qu'il était construit de deux matériaux : folklore maritime, Saga d'Ulysse (c'est l'élément proprement épique), unis par le « ciment du poète », par l'invention qui a su faire de l'ensemble cet être vivant qu'est un poème. Rhys

(1) Assez mal si l'on se réfère aux origines, et pour deux raisons en apparence contradictoires : 1° on ne peut guère, dans les sociétés antérieures à l'Écriture ou restées peu lettrées, opposer « populaire » à « savant » ; 2° cependant l'observation des « primitifs » de notre temps montre qu'il existe, parmi eux, une élite plus versée que la masse dans les traditions, des esprits plus portés que les autres à réfléchir sur elles et plus capables d'en donner une interprétation profonde.

(2) *The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford, 1930.

Carpenter n'aura qu'à reprendre ces trois éléments sous des noms à peine différents pour intituler *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (1) un livre qui, d'ailleurs, ne borne pas à *l'Odyssée* son champ de recherches.

Beaucoup des problèmes de détail que soulève le poème trouvent des solutions nouvelles, souvent plus satisfaisantes, si l'on se rend compte que l'auteur a dû opérer de nombreuses transpositions de l'ordre propre au conte à celui, tout différent, de l'épopée. Mais c'est aussi bien la compréhension générale de *l'Odyssée* qui se trouvera modifiée : plus la part des croyances et des sentiments archaïques s'y montre considérable, moins les explications géographiques ou historicisantes de son contenu peuvent satisfaire ; mieux s'éclairent les aspects fantastiques du récit comme les restes de traditions sacrées qui lui donnent des résonances inattendues ; plus s'affirme aussi, avec ses vraies nuances, l'art du narrateur. Tout un passé primitif, qui n'est plus seulement égéen, se révèle derrière le poète ; dans une œuvre qui, jusqu'à la fin des temps antiques, tiendra une place de choix dans l'éducation du jeune Grec, s'entendent les derniers échos de diverses civilisations préhistoriques où l'Orient se mêle à l'Occident (2). Grâce à ce qu'elle a emprunté aux traditions « populaires », *l'Odyssée* a donc transmis au monde hellénique un héritage universel, dont il ne se serait pas imprégné d'une façon aussi étendue ni aussi puissante à travers son seul folklore.



Voici le moment de rappeler un fait capital : dans la littérature spontanée, le conte est strictement distingué du chant, que ce dernier soit lyrique ou qu'il célèbre la gloire d'un héros. Tout d'abord le conte se parle ; il appartient donc à l'ordre de ce que les littératures écrites appelleront la prose. D'autre part, surtout quand il s'agit du conte merveilleux, il n'est pas raconté n'importe quand ni par n'importe qui.

On peut tenir pour un fait quasi universel qu'il se profère seulement de nuit. Quand on remarque qu'il en est de même pour les mythes qui forment l'instruction propre aux jeunes gens dans les peuples dits « primitifs » (3), et quand on sait

(1) University of California Press, 1946 (Sather Classical Lectures, vol. XX).

(2) On voudra bien m'excuser si je renvoie ici à ma *Genèse de l'Odyssée*, Paris, 1954 (P.U.F.).

(3) Exemples dans L. Lévy-Bruhl, *la Mythologie primitive*, pp. 116, 119 ; M. Éliade, *Littérature orale*, in *Histoire des Littératures* (Encyclopédie de la Pléiade) t. Ier, p. 4.

que les contes merveilleux sont très souvent des formes dégradées de mythes, d'instructions initiatiques, d'actions rituelles, on comprend sans peine la raison de cette particularité. La nuit n'a pas été choisie seulement comme un moment commode ; à vrai dire, dans certaines saisons, les enfants et les femmes, qui sont seuls intéressés dans la récitation de ces contes, pourraient se réunir aussi bien à certaines heures du plein jour. En réalité on a choisi la nuit pour dire les mythes, à l'origine, et, plus tard, pour conter, parce que c'est un temps solennel, où les puissances secrètes investissent l'être humain de plus près, où leur présence pèse sur l'âme. Nous n'avons qu'à nous souvenir de notre enfance pour comprendre, d'emblée, le caractère sacré de la nuit.

Et ne conte pas qui veut. Dans les sociétés nord-africaines, par exemple, qu'elles soient citadines ou rurales, berbères ou arabes, le conte merveilleux est réservé aux femmes (et à la nuit) ; elles n'ont pour auditoire, outre elles-mêmes, que les enfants. Les hommes quittent la maison quand une conteuse vient animer une veillée et leur retour en marque la fin. D'ailleurs, s'ils font profession de dédaigner les contes et se refusent à les redire (pour le plus grand tourment des chercheurs, auxquels il est très difficile d'interroger des femmes), c'est au fond par un reste de crainte : ceux qui conteraient en plein jour et sans y être autorisés par la coutume risqueraient de voir les *jnoun*, les génies, les punir directement ou, surtout, les frapper dans la personne de leurs enfants (1). En revanche quand il s'agit de contes plaisants et satiriques, les deux interdits du temps et du sexe sont levés ; l'initiative revient même le plus souvent aux hommes. C'est que l'on entre avec ces récits dans le profane.

Dans les sociétés prélittéraires, la poésie lyrique au contraire ne paraît l'apanage ni d'un sexe ni d'un âge, ni du jour ou de la nuit. Personne ne craint de s'y risquer, pourvu qu'il ait quelque chose à dire. Il arrive souvent que cette poésie tire précisément son inspiration, sa vivacité croissante, de la rivalité des deux sexes, groupés pour s'affronter dans des sortes de joutes. L'improvisation (même si elle use de formules et reprend, comme musique, des « timbres » traditionnels) y demeure de règle, tandis que le conte s'applique à reproduire le modèle ancestral. Le récit épique semble le fait des hommes seulement : on comprend que la matière traitée ait exigé une inspiration et, par contre-coup, une exécution viriles.

(1) Henri BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, 1920, pp. 102 à 105.

Le seul fait que le poète de *l'Odyssée* ait choisi des contes pour les traiter en éléments épiques prouve qu'il appartient à un temps où, déjà, du moins pour les milieux des « grandes villes », la distinction traditionnelle entre conte et poésie avait cessé de valoir. Ou il ne la connait absolument pas, ou, s'il l'a constatée dans les campagnes, il n'y a attaché aucun intérêt, et peut-être même s'en est-il moqué comme d'une superstition ridicule. Les aèdes — il suffit de voir le portrait que donne d'eux *l'Odyssée* — sont des professionnels, fiers de leur qualité d'inspirés. Ce sont les ancêtres lointains des « gens de lettres ». On peut parier qu'ils considéraient de haut les refrains populaires et les contes de nourrices. L'exemple de l'Europe moderne montre qu'il n'y a eu pires ennemis des traditions « populaires » que les premières générations de « lettrés ».

Cet oubli ou cette méconnaissance de la division multi-millénaire qui séparait le conte du poème me paraît être une raison de plus, que l'on n'a pas fait valoir jusqu'ici (1), pour placer non seulement la composition définitive de *l'Odyssée*, mais son invention même, à une date point trop reculée. Le monde ionien, du moins dans ses élites, est tout à fait sorti, à ce moment, des modes archaïques de pensée et, jusqu'à un certain point, de sensibilité.

La seule trace des habitudes traditionnelles que l'on pourrait déceler dans *l'Odyssée*, pour ce qui nous préoccupe, c'est que Ménélas, Ulysse, Eumée, content *de nuit*. Encore dans les deux premiers cas, de beaucoup les plus importants, on pourrait trouver à ce fait une justification extérieure : Télémaque est arrivé à Sparte à la fin d'une journée de voyage, qui n'était pas de trop pour le parcours à accomplir ; Ulysse ne s'est dévoilé aux Phéaciens qu'après une journée de fêtes et ses récits en forment le couronnement naturel. En tout cas le poète de *l'Odyssée* pourrait avoir reproduit la coutume des récits nocturnes (si elle persistait autour de lui) par fidélité aux réalités, sans y avoir attaché lui-même aucune signification.

***

Il nous suffit des contes auxquels notre enfance s'est plu pour savoir apprécier ce qui sépare leurs héros des personnages épiques — et pourtant nous les avons lus sous une forme déjà « littéraire ».

(1) Je fais, tout le premier, mon *mea culpa*, car étant donné la ligne de mes études, j'aurais dû avancer déjà cet argument. Il a fallu le thème général du présent article pour m'y amener.

Les contes flottent dans un temps indéterminé (« ... il y avait une fois »), où étaient possibles toutes sortes d'actions qui ne le sont plus : hommes et bêtes se parlaient ; ils changeaient de forme avec la plus grande facilité, soit par quelque pouvoir qui leur fût propre, soit, le plus souvent, par la volonté d'êtres surnaturels. Ceux-ci d'ailleurs étaient si souvent mêlés à la vie ordinaire que l'on hésiterait presque à les appeler « surnaturels », malgré leurs pouvoirs surprenants, s'ils ne disparaissaient d'ordinaire dans des gîtes séparés des nôtres, souvent secrets, inaccessibles ou pleins de dangers pour les imprudents qui s'y risquent. Si les ogres et les sorcières n'échappent pas toujours à la loi de la mort, du moins sont-ils particulièrement difficiles à tuer et capables de revenir à la vie dans des cas où des hommes ordinaires auraient péri. Les lieux n'entrent pas plus dans la géographie que les temps dans l'histoire : ce sont « la forêt », « le château », « la cabane ». Et il n'y a pas de paysages.

Il arrive que les personnages portent des noms, qui sont parfois des sobriquets, pleins de sens : mais ils peuvent aussi ne représenter que des types : en face du Petit Poucet nous n'avons qu'un Ogre anonyme. Leur âge n'est le plus souvent indiqué que par référence aux grands moments de la vie : l'enfance, la jeunesse, la vieillesse, sans précision d'années. Enfin leur caractère se ramène à un trait dominant : le Poucet, le Chat Botté sont rusés, les Ogres féroces et stupides, les vieilles sorcières froidement cruelles et méfiantes.

Nous voilà bien loin de l'épopée, du moins de *l'Iliade*, où le lieu est étroitement précisé, où le moment, sans être rattaché à une chronologie par années, correspond néanmoins à une période déterminée dans l'esprit des auditeurs, où les êtres surnaturels, qui interviennent d'ailleurs très souvent, sont les dieux de la religion grecque, où les plus obscurs guerriers possèdent un nom, un de ces noms vraisemblables qui pourraient figurer « à l'état-civil ».

Mais tournons maintenant nos regards vers *l'Odyssée* et, dès l'instant surtout où les récits fantastiques l'envahissent, réapparait avec eux l'esprit des contes, et d'abord dans sa facilité à s'abstraire du temps comme du lieu. Il faut avoir essayé de dresser la chronologie des aventures d'Ulysse pour apprécier les difficultés de l'entreprise. Il est d'ailleurs aisé de s'apercevoir qu'elle est jalonnée de nombres conventionnels, dont les origines sacrées ne font guère de doute (1),

(1) Il me faut bien renvoyer ici, en toute indécence, à mon propre volume, *la Mystique des nombres chez Homère*, puisqu'il n'y a pas d'autre ouvrage qui traite d'ensemble la question.

et qui, tantôt sont purement arbitraires, tantôt n'ont qu'un rapport assez lâche avec les nécessités de la navigation. Quant aux lieux, il est remarquable précisément, que dès la troisième étape d'Ulysse sur le chemin du retour (le pays des Lotophages), dès le premier thème fantastique, on commence à passer dans un monde étranger à celui des « mangeurs de pain ». On n'en sortira qu'avec le dernier récit proprement merveilleux du poème : la navigation sur les navires des Phéaciens, qui se dirigent d'eux-mêmes, sans pilote, invisibles et à toute vitesse, vers le rivage à atteindre, pour y déposer le héros endormi et qui n'a rien vu du trajet. *Insulsa fabula*, « fable dépourvue de saveur », disait V. Bérard dans une note de son édition critique ! Fable débordante de sens, tout au contraire, et dont la méditation aurait évité bien du travail aux amateurs de topographie homérique — et surtout à ceux qui sont obligés de les lire.

Dans la mesure en effet où les récits d'Ulysse se sont inspirés de contes folkloriques, leur matière est parvenue au poète encore étrangère à toute détermination géographique. Pourquoi aurait-il senti le besoin de les rattacher de force à des lieux connus? C'était avant tout un poète, et bien des détails montrent que la vraisemblance matérielle, l'exacte cohérence des parties, le préoccupaient assez peu. De plus, en s'abstenant de localiser les aventures en question, il évitait de se faire moquer par les navigateurs d'Ionie qui avaient couru les mers lointaines. Or c'était un homme assez doué lui-même d'ironie pour prévoir un danger aussi évident, assez habile pour ne pas s'y exposer. Si l'on remarque, enfin, que les sites abordés par Ulysse dans les chants IX à XII sont le plus souvent décrits en termes très généraux, qui répètent des formules toutes faites (1), on achèvera de se persuader qu'il est aussi vain de rechercher la grotte du Cyclope sur les bords de la Méditerranée que la maison de l'Ogre dans les forêts des vieux continents. Il n'empêche que des érudits dépensent un temps et une ingéniosité considérables à échafauder des « localisations » odysséennes, qui ne coïncident à peu près jamais (2) !

(1) La poésie homérique, on le sait, fait grand usage de formules stéréotypées, très utiles à des récitants qui devaient se confier, dans leurs séances publiques, à leur mémoire et à leur habileté à improviser.

(2) Rien que dans l'année écoulée, deux tentatives de ce genre parviennent à ma connaissance : *The Sicilian origin of the Odyssey*, de L. G. Pocock, Wellington (Nouvelle-Zélande), 1957 (la région de Trapani est à la fois le pays des Phéaciens et Ithaque elle-même ; et donc le poème n'a pu être écrit que par un Sicilien) ; G. Baglio, *Odisseo nel mare Mediterraneo Centrale*, Rome, 1958, 2e éd. (*l'Odyssée* est, à l'usage des Ioniens, un guide maritime

Quand le poète s'est trouvé en face des personnages issus de contes, des questions plus délicates se sont posées à lui. Deux façons de les traiter se présentaient : la transformation en héros épique, le maintien au contraire de leur « statut » folklorique. Quelques récits, on le sait, sont restés dans son œuvre à l'état d'esquisse, très certainement à dessein : il s'agissait de faire alterner des épisodes courts et des aventures développées, pour tantôt relâcher et tantôt tendre davantage l'attention de l'auditoire. Ainsi sont contés en quelques vers l'escale chez les Lotophages, le séjour chez Éole, le désastre chez les Lestrygons, la tentation des Sirènes, le passage entre Charybde et Scylla. Dans ces épisodes réduits, les personnages proprement humains sont demeurés presque tous anonymes. Les Lotophages, les Lestrygons, les fils d'Éole, les deux Sirènes elles-mêmes, pourtant déjà toutes prêtes à entrer dans le Gotha de la Mythologie, les marins d'Ulysse pour la plupart, forment des chœurs indifférenciés (comme d'ailleurs, derrière Polyphème, les Cyclopes, dans un des épisodes pourtant les plus travaillés) ; la fille du roi des Lestrygons n'a pas de nom, tandis que Nausicaa, autre princesse, a rendu le sien immortel. C'est qu'à Ithaque, à Schérie, dès que quelqu'un se détache, ne fût-ce qu'une fois et pour un instant, il reçoit un nom, souvent même une filiation.

Cette imposition du nom marque l'ascension du personnage au « statut » épique. Il est très significatif qu'il en soit ainsi. Le nom est le sceau de la personnalité — même si le texte ne fait pas connaître autrement cette personnalité. Si elle nous échappe, c'est seulement, pensons-nous, par le choix du poète. S'il le voulait, si nous le pressions, il pourrait évoquer tout de suite un caractère, résumer un destin. Du moins nous nous plaisons à le croire, parce que nous l'en avons déjà vu capable. En recevant un nom, l'ombre devient corps, le « type » se fait homme.

***

Jusqu'où le Maître de *l'Odyssée* a su pousser cette transformation, un exemple magnifique nous l'enseigne. C'est celui du Cyclope. Cas privilégié, puisque nous possédons, groupés dans un recueil déjà ancien (1), une grande variété de contes

pour le milieu de la Méditerranée ; mais la Sicile, cette fois-ci, n'y figure que pour Messine). Chacun apporte des photographies et des plans vérifiés sur les lieux. On remplirait aisément un gros volume à montrer comment les hypothèses de ce genre s'usent les unes par les autres.

(1) Oscar Hackman, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Helsingfors, 1904 ; ouvrage resté pendant cinquante ans à peu près ignoré des

inspirés du même motif, sans que pourtant il soit possible, dans la presque totalité des cas, de supposer qu'ils dérivent de l'épopée. Ce sont donc des récits parallèles, recueillis sur une vaste zone de l'ancien monde (1). Or les plus développés eux-mêmes n'ont pas la moindre valeur esthétique (2), comparés au texte odysséen. Les noirs intenses de la caverne qui effraient le jeune lecteur, comme le frémissement humain des dialogues qui touche ses aînés, sont sortis tout entiers de l'imagination du poète.

Ne nous arrêtons pas plus longtemps qu'il ne faut aux détails repoussants qui entourent la mort des matelots dévorés, le sommeil et la digestion du monstre, gentillesses que l'on chercherait en vain dans quelque conte que ce soit et qui sont déjà de la « littérature », non de la plus pure. La mort, pour les peuples simples, est une réalité simple. On dit, d'un mot, « l'ogre les mangea », sans plus. Le besoin de renchérir sur le fait brut et brutal, est celui d'un civilisé un peu blasé, d'un homme, aussi, doté d'un humour assez froid, et qui veut voir jusqu'à quel point il fera grimacer son public.

Mais ce qui dépasse bien plus encore les habitudes folkloriques, c'est l'art des caractères. Polyphème n'est pas simplement un être placé hors de l'ordre commun par sa taille, sa force, son anthropophagie, et dont on aurait tout dit quand on aurait constaté sa monstruosité. C'est un impie qui brave ouvertement les dieux (3), un glouton qui voudrait bien découvrir le navire d'Ulysse pour croquer tout l'équipage, un ivrogne, un auteur de plaisanteries féroces à l'égard de la victime qu'il réserve pour la fin : en somme une brute consciente de l'être et ravie d'exercer sa cruauté. Mais le poète voit aussi en lui le berger attaché à ses bêtes, sensible à la beauté du bélier qui conduit le troupeau, même si c'est pour se voir aidé dans sa vengeance qu'il souhaite à l'animal raison et parole. D'instinct, le Maître de *l'Odyssée* se met dans la peau de ses personnages. Le conteur vraiment primitif, lui, leur reste extérieur.

hellénistes. Denys Page (*The Homeric Odyssey*, p. 18, n. 5) rapporte que l'exemplaire de la Bodleian Library n'avait pas été coupé quand il le lut lui-même à la fin de 1953. Celui de notre École Normale Supérieure l'avait été, mais, à ma connaissance, aucun helléniste français n'avait utilisé Hackman dans ses travaux.

(1) Europe occidentale et nordique, Caucase, Asie centrale, à quoi j'ai ajouté de mon côté quatre versions berbères.

(2) Les conteurs ne la recherchaient pas et ma remarque n'est pas dirigée contre eux.

(3) Ce qui est assez curieux pour un fils de Poséidon ; mais cette parenté est un lien sans doute surajouté par le poète quand il a réuni ses « feuilletons » successifs.

Est-ce la peine d'insister sur tout ce qui distingue Ulysse d'une figure de conte? Non seulement il est enraciné dans telle île du monde grec et dans tel moment de la tradition épique (et il ne manque pas de rappeler au Cyclope lui-même qu'il vient de guerroyer sous Troie). Mais il a un passé individuel précis, même à nous en tenir à la seule *Odyssée* et à supposer *l'Iliade* inconnue (1). Guerrier aventureux, il n'a pas craint de se rendre, sous un déguisement, dans la forteresse ennemie ; avec le même goût du risque, il va rester dans l'antre du Cyclope pour le seul désir de voir ce qui arrivera. Cette volonté farouche d'affronter l'inconnu, qu'il impose à ses compagnons apeurés, fait reconnaître en lui le chef que l'on n'ose discuter en face : son équipage attendra pour lui désobéir qu'il s'endorme ou qu'il se soit retiré pour prier à l'écart.

Lui seul naturellement invente la ruse qui les délivrera du Cyclope : c'est la donnée primitive qui le veut. Mais de plus il lui tient tête, dans la conversation, avec le sang-froid et la dignité qui conviennent à un vrai roi, sans revenir aux supplications rituelles, une fois qu'il a bien vu, dès le début, qu'elles sont inutiles. Jamais une attitude basse. Le dialogue railleur qu'il entame avec Polyphème aveuglé, quand les Achéens ont fui la caverne, ne comporte pas un mot d'insulte (un de ces mots qui échappent, dans la fureur, aux personnages les plus courtois de *l'Iliade*). Ulysse tient seulement à affirmer que les dieux ont infligé à l'impie une juste punition et surtout à lancer très haut ses noms et titres :

Dis : celui qui m'aveugla c'est Ulysse, ravageur des cités,
Fils de Laërte, l'homme qui tient demeure dans Ithaque.

Il signe ses œuvres. Il est fier de lui, mais avec sobriété. Il possède la vraie grandeur, et il le sait. Telle est la taille épique.

L'aède a pourtant retenu, à l'avantage de son héros, une facilité des contes : la métamorphose. Celle de ses compagnons, dans l'épisode de Circé, provenait sans aucun doute d'un conte d'origine initiatique ; mort et renaissance de l'initié par le passage dans la peau d'un animal sacré, c'est un rite trop attesté pour que nous puissions attribuer au hasard la reproduction qu'en donne, à sa façon, l'épopée. Mais quand Ulysse est revenu sur la terre d'Ithaque, partie bucolico-épique du poème où l'on retourne au monde réel, la situation

(1) On a, assez rarement, soutenu l'antériorité de *l'Odyssée* par rapport à l'autre poème (ainsi tout récemment G. Patroni, *Commenti mediterranei all' Odissea di Omero*, Milan, 1950) ou sa composition par un auteur qui ignorait *l'Iliade*, ainsi D. Page, *op. cit.* (1955), pp. 149-159 (avec des raisons d'ailleurs subtiles et qui méritent discussion, mais qui n'emportent pas la conviction).

appelait seulement qu'il se déguisât en mendiant. C'est en obéissant à l'esprit folklorique, sans doute sous l'influence des chants précédents, que le poète a fait transformer Ulysse en vrai vieillard par l'opération d'Athéna (vieillard d'aspect, de peau, mais qui conserve la force de l'âge mûr) en attendant que la déesse lui rende non seulement son apparence antérieure, mais le fasse plus jeune et plus beau au moment de retrouver Pénélope.

***

Nous sommes renseignés de façon trop incomplète sur l'activité des aèdes, dans la période qui voit créer les deux poèmes homériques, pour assurer que le Maître de *l'Odyssée* fut le seul à utiliser largement cette source d'inspiration populaire que constituent les contes. Ce qu'il y a de sûr (mais cela ne va pas très loin) c'est que les poèmes du cycle troyen, d'après les résumés que nous en possédons, s'attachaient à des thèmes proprement héroïques ; ils devaient être traités dans l'esprit de *l'Iliade :* du moins, c'est le plus vraisemblable. Il se pourrait donc que *l'Odyssée* représente un cas assez rare d'invasion folklorique massive dans l'épopée.

Comment l'expliquer? Sans doute par une certaine usure du genre héroïque. L'auteur de *l'Odyssée* a pris soin de le dire lui-même (1) : son public aimait la nouveauté ; des hommes qui vivaient de la générosité de ce public ne pouvaient pas faire fi de ses goûts. Mais encore fallait-il, pour que l'aède cherchât le nouveau dans la voie du fantastique issu des contes, plutôt que dans le choix d'une légende épique encore peu exploitée, qu'il y fût incliné par affinité (2). D'où il ne faudrait pas conclure qu'il fût plus proche du peuple que ceux de ses confrères qui préféraient les thèmes guerriers. Charles Perrault n'est pas moins bourgeois que Corneille. Non, c'est plutôt à une différence de tempérament qu'il faut s'arrêter.

Mais dès lors qu'il prenait ce parti se posaient à lui des problèmes techniques. L'exemple du Cyclope nous a permis de nous en faire une idée. Il n'est pas mauvais d'insister sur les difficultés qui en découlaient.

Un temps viendra, dans l'évolution des littératures, où les écrivains auront à se demander comment ils élèveront à l'universel une figure, une situation particulières. Pour l'auteur de *l'Odyssée*, la question est inverse : il s'agit de personnaliser

(1) I, v. 351-52.

(2) Sans exclure l'influence de la légende concurrente d'Argo. Mais, de celle-ci, il parait bien dangereux de reconstituer l'état primitif et de prononcer laquelle des deux a réuni, la première, tant de motifs folkloriques.

des aventures typiques, qui mettaient en lumière la qualité de valeur générale dont avait fait preuve, en cette occasion, un personnage non moins typique, ou encore la réponse (mot ou geste) que la sagesse des ancêtres rendait obligatoire en un tel cas. L'auditoire du poète, comme lui — d'une façon peut-être moins exigeante parce que, sans doute, il raisonnait moins ses goûts — avait des besoins intellectuels nouveaux. L'imagination demandait des détails concrets où se fixer.

Le poète se voyait donc contraint de les trouver dans ses souvenirs ou de les inventer tout à fait. Désormais la grotte du Cyclope n'est plus un lieu abstrait ou, ce qui revient à peu près au même, un trou noir vaguement imaginé. Elle est proche d'un rivage qu'elle domine ; des lauriers l'environnent à l'extérieur ; une enceinte de troncs d'arbres sert de parc aux mâles du troupeau. A l'intérieur, c'est à la fois une laiterie (avec ses claies, ses fromages, ses vases pleins de lait) et une bergerie où les petits sont groupés, par âge, dans des enclos différents. Une épaisse couche de fumier recouvre le sol. Et l'on sait quels rochers gigantesques en assurent la fermeture. Voilà le lieu rendu présent, dans toute son allure paysanne, si pastoral qu'il répugne presque au drame qui s'y joue.

Mais du coup ce drame devient représentable sur le théâtre de notre imagination. Et les personnages eux aussi, du moins les deux principaux, revêtus de traits inoubliables, peuvent incarner, au plein sens de ce terme, l'un la force aveugle, l'autre l'intelligence et le courage réfléchi. Cette *incarnation*, qui met en circulation dans le monde pour les siècles à venir des êtres aussi individuels que s'ils étaient pris dans la réalité, c'est un des mystères de la création proprement poétique. Habitués que nous sommes à le voir se renouveler, nous en avons oublié la saveur première ; l'étude de *l'Odyssée* nous la restitue.

Autre problème : comment conserver à Ulysse, dans des aventures aussi différentes des guerres achéennes, l'allure à laquelle l'épopée héroïque avait habitué l'auditoire? C'est ici que viennent au secours de l'aède les coutumes du langage épique. Elles permettent d'orner les personnages les plus simples d'épithètes données aux rois et d'exprimer les actes les plus humbles de la vie quotidienne sur le même rythme que les exploits héroïques, sans pourtant, grâce à la continuité du système, produire jamais un effet parodique. La noblesse du langage ne tient pas en effet à l'exclusion de termes jugés « bas », parce qu'ils évoqueraient des réalités proscrites du champ poétique, ou en désigneraient trop brutalement d'autres

que l'on tolèrerait à condition qu'elles soient vêtues de périphrases. Elle tient à ce qu'au contraire tout (presque tout) étant admis avec la simplicité et le sérieux de la nature elle-même, tout est honoré du même ton direct, le roi « fils de Zeus » et le « divin » porcher, le siège incrusté d'ivoire de Pénélope et le tas de fumier qui est devant la porte de son « palais », les cris des mourants et les éructations du Cyclope. La grandeur illumine la petitesse, loin de se sentir offusquée de son voisinage.

La chance du poète, c'est donc d'avoir trouvé à sa portée une tradition du langage non moins fortement constituée que celle de la rythmique elle-même, et dont personne n'était las dans le monde grec. Sur des thèmes nouveaux il avait toute latitude de composer des vers « antiques » (1). A vrai dire, nul n'aurait conçu qu'un nouveau mode d'expression fût possible : jusqu'à la fin du monde ancien, tous les auteurs d'épopées se sont sentis astreints à user de la langue homérique, tant elle paraissait participer de l'immutabilité des dieux.

Dans l'heureux passage du conte à l'épopée, dont *l'Odyssée* donne des exemples si réussis, triomphe un génie individuel, mais aussi ce sens du verbe que possède, de tant de façons, l'esprit hellénique.

GABRIEL GERMAIN.

(1) D'une antiquité peut-être beaucoup moins profonde qu'on ne l'a imaginé souvent de nos jours, mais tout de même génératrice de prestige.

L'épopée vivante au Sahara

S'il est un pays où l'épopée est vraiment « vivante », insérée dans la vie, c'est bien le Sahara. Nomadisant autour des *qçour* sédentaires, les tribus arabes et berbères conservent un genre de vie millénaire qui, tout en sachant s'adapter quand il le faut aux conditions modernes, est parfaitement réglé par des phénomènes naturels d'une exceptionnelle rigueur et, psychologiquement, fait appel surtout à la mémoire et au rythme.

Les divers genres fondamentaux de la poésie sont représentés et s'organisent autour de ce qu'on peut appeler le plan épique. Ils nous arrivent en général un peu fragmentés, de par les conditions même de la collecte. A côté des longs récits que fait, en plein air, le *meddah*, nous trouvons des poèmes de circonstance, des poèmes plus ou moins individualisés peut-on dire, et à l'extrême opposé, des poèmes nettement personnels, avec un auteur qui les a composés en lettré. L'embryon de récit épique s'organise rarement en épopée ; on a surtout des états séparés, ou bien un poème de tel ou tel genre avec une tendance marquée aux digressions. Cette matière très fluide se prête mal – on le conçoit – à l'analyse ; et il va de soi que les chercheurs qui ont recueilli des vers ont rarement pu saisir exactement tout un ensemble.

L'un de ces chercheurs les plus heureux, Joly (1), discernait il y a un demi-siècle, les principaux genres suivants : le *goul*, petit poème cadencé (qui peut évoluer selon le sujet en *madh* ou en *hadjoua*), — le *nemm*, à rimes entrecroisées, fait pour être chanté par un professionnel devant une assemblée ; — la *gueththa'a*, chanson de route souvent improvisée, qui fait allusion aux péripéties du voyage et lui donne comme terme mystique la Bien-Aimée savamment décrite ; — la *zaghouïa*, mélopée langoureuse ; — la *mounadara*, parallèle dialogué (la noire et la blanche, le nomade et le sédentaire) ; — la *ghennaïa* avec accompagnement d'instrument à cordes, en vogue chez les sédentaires ; — la *hadjoua*, satire ; — la *merthia* ou *rethoua*, élégie, éloge funèbre ; — et surtout, le *madh* ou la

(1) *Remarques sur la poésie moderne chez les nomades algériens, Revue africaine*, 1900-1904.

medha, panégyrique. Distinctions qui ne sont d'ailleurs pas absolument tranchées, chaque genre ayant tendance à accueillir à l'occasion, surtout dans les digressions et avec les poètes à forte personnalité, des éléments d'autres genres. Ces poèmes sont le plus souvent en arabe parlé, et n'observent pas les lois de la métrique classique, non plus que la règle de la rime unique.

Mostapha Lachraf a tracé ce portrait du *meddah*, ce « chantre par excellence de l'âme arabe » (1) :

« Tout comme le trouvère du moyen âge, le *meddah* est accompagné toujours de son « jongleur », jeune homme qui rêve de succéder un jour à son maître. Certains aèdes algériens se disent inspirés par tel ou tel marabout et cela ajoute à leur prestige. Sidi Un Tel l'a « contaminé »..., disent nos coreligionnaires les plus crédules. D'autres *meddahs* sont eux-mêmes des sortes de marabouts. Leur *madh* est un évangile que certains de nos musulmans illettrés citent en de certaines occasions. »

« Le poète arabe avant l'Islam était le chantre des vertus chevaleresques de sa tribu ; sa personnalité était pour ainsi dire surhumaine et ses vers résonnaient d'une façon magique dans l'oreille de ses compatriotes. Le *meddah* de nos jours ne diffère pas beaucoup de son ancêtre et, à l'instar des contemporains d'Imroul Qaïs ou de Tarafa, qui s'extasiaient devant la déclamation d'une *moâllaqa*, nos compatriotes, aujourd'hui encore, ne se lassent pas d'entendre les poèmes des *meddahs*. Si ce poète populaire possède un tel ascendant sur ses auditeurs, il le doit à son inspiration multiple. C'est un magicien qui connaît l'âme du peuple et ne lui donne que ce qu'elle désire. Il sait que ce peuple eut un passé rempli de hauts faits et de chevauchées épiques ; il sait qu'il est sensuel et adore les belles femmes ; il sait enfin que les grandes passions et les grandes infortunes l'intéressent et le touchent. Connaissant les goûts de son auditoire assoiffé de merveilleux, il lui chantera les exploits de Sid Ali ou de Dhiah ben Ghanem ; il lui décrira la beauté de la femme avec lyrisme et lui racontera l'histoire d'un grand amour, d'une belle vengeance ou celle d'une existence malheureuse et stoïque. »

« Quand j'étais enfant, j'attendais le jour du marché avec impatience, car ce jour-là, les *meddahs* des douars venaient chanter ou réciter leur vaste répertoire. Ceux qui aimaient les longs récits et le style imagé se pressaient, se bousculaient pour entendre ces rapsodes. Je n'oublierai jamais les changements qui se marquaient sur leurs physionomies, les cris

(1) *Poésie du Sud, l'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud*, année, 1947, p. 328.

d'admiration qu'ils exprimaient en écoutant leurs chants préférés, tous les états d'âme qui se reflétaient dans leurs yeux. »

« Le *meddah* ne dit pas toujours des œuvres de sa création. Il raconte les histoires narrées par d'autres *meddahs* avant lui et chante des épopées plusieurs fois répétées par d'autres *gaouals*. Il se trouve aussi des hommes qui composent des poésies populaires dans lesquelles ils expriment leurs états d'âme. Ces poèmes ne sont pas chantés dans les marchés et ne sont connus que par les amis de l'auteur. »

La guerre est évidemment le thème par excellence de l'épopée vivante ; mais nous le trouvons rarement à l'état pur ; il voisine avec les autres thèmes qu'au reste on a le droit de considérer comme des éléments de l'épopée collective dont ils sont souvent les joyaux les plus séduisants : amour, nostalgie, nature, chasse, vie nomade, invectives, méditation de la mort, aspirations mystiques, adoration de l'Unique, louange du Prophète et des saints.

Nous trouvons en Sidi Belkheir (1) un poète spécialisé dans les descriptions de combats. Né vers 1827 dans la tribu guerrière des Rezeïgat, de la confédération des Ouled Sidi Cheikh, il consacra son talent à célébrer l'insurrection de 1864 et la gloire de son saint Patron. Voici comme il évoque le fameux combat de Stitten, 7 avril 1864, qui éclata comme un coup de tonnerre dans le Sud Oranais et anéantit la colonne de Beauprêtre :

Ce bas monde plein d'illusions n'a, à nos yeux, aucun prix.
Nos hauts faits font délirer les gens,
Et notre renommée s'étend depuis Alger jusqu'au Soudan.
L'Assemblée de nos dirigeants surpasse toutes les autres, par [l'élégance de ses manières.
Avec nos fusils de Tunis, nous brisons nos adversaires, dès qu'ils [s'offrent à nos regards.
Chacun de nos guerriers est armé d'un fusil à deux coups, [amorcé par des capsules, et d'une paire de pistolets.
Dès qu'il les décharge sur l'ennemi, il l'attaque au yatagan.
Celui qui n'honore pas de sa vaillance la cause du Prophète n'a [vraiment pas d'honneur.
N'est-ce pas à notre Prophète que le Coran a été révélé?
Et n'a-t-il pas le pouvoir d'intercéder auprès de Dieu?
N'est-ce pas Lui qui a transmis aux hommes les prescriptions [divines?
La Prière, la Charité, le Jeûne du Ramadan?

(1) Hamza BOUBAKEM, *Poésie saharienne contemporaine*, Simoun, 24, 1957.

Mon âme, quant à moi, ne connaît que deux passions :
Obéir à Dieu et manier le sabre.
Car c'est par des actions d'éclat que le croyant prouve sa foi.

Quand les insurgés furent vaincus et refoulés vers le sud, Belkheir se retourna vers l'ancêtre éponyme :

Ma honte retomberait sur toi, ô Sidi Cheikh, mon guide!
Tu ne peux abandonner ton serviteur.
O toi qui présides à l'Assemblée des « Pôles » mystiques,
O toi qui permets à l'ennemi de fouler le sol de ton propre pays,
Si seulement tu consentais à te pencher sur notre cause et à m'accorder un entretien!
Je pourrais t'apprendre alors que la Tribu Guerrière a déserté [sa patrie,
Et que les Chrétiens encerclent tes Koubbas.

Exilé en Corse, il rêvait avec nostalgie de son Sahara, des grandes chevauchées et des coups de lances. Il méditait sur la vanité des choses de ce monde.

Seigneur, soulage celui qui vit dans l'angoisse.
N'abandonne personne au fond d'une prison étrangère.
Fais-moi retrouver mes enfants et mes contribules.
Tu es capable de te servir du vent pour construire,
Comme tu peux transformer les falaises en plaines...
Tu donnes la puissance aux faibles et Tu avilis les puissants.

Il mourut en 1899 sans avoir revu le « Sahara immense ».

Plus souples et plus variés semblent les chants de l'Atlas saharien central. Les Ouled Naïl ont trois passions : les chevaux, les femmes et la poésie. Les Larbaâ, plus au sud, entourent l'oasis de Laghouat où les lettrés sont nombreux. Une de leurs tribus, célèbre pour la beauté de ses femmes, l'est aussi pour l'excellence de ses poètes ; à vrai dire, chez ces Harazlia, tout le monde à peu près fait des vers, et dans les *hadhra* extatiques, ces vers deviennent des incantations et des oracles.

Voici comment l'on chante un combat qui eut lieu en 1846 près de Tadjerouna. Les Larbaâ, depuis plusieurs années en hostilité avec les Ouled Ya'goub Zerara du Djebel Amour, avaient organisé une expédition pour reprendre des chameaux qui leur avaient été enlevés. Ils réussirent et pillèrent par surcroît les campements des ravisseurs. Le trouvère Ahmed Lakhdar décrivit la bataille et célébra également les mérites des deux partis, comptant bien sur la générosité de chacun d'eux.

A nous, Chevaliers! Redites-nous la célèbre journée où périt El-Meddah :

On m'a dit que les Seigneurs s'étaient rencontrés... Qui sait, hélas! où sont maintenant les vainqueurs?...

Elles se sont affrontées, les tribus, auprès des chamelles dont un fer incisa l'oreille et c'est pour elles qu'elles se sont écrasées!

Là, tombe un guerrier et le sang lui fait une tunique; ailleurs, un autre échappe et son corps est indemne;

Mais près des palanquins, l'assaut est plus féroce, l'un dans son élan mord la hideuse poussière, l'autre se brise un membre;

Celui-ci dans le sang siffle et râle, cet autre halète dans la mort, cet autre enfin n'est qu'une blessure!

Ceux-ci contre ceux-là roulent et se précipitent et les palanquins tanguent.

Ils serrent d'un cran leur ceinturon et la poudre résonne; ils jurent de l'un à l'autre qu'ils s'arracheront l'âme.

Il est venu Taiyeb, ceint de ses partisans, il est venu Hamel, entouré de ses fils.

Et les Larbaa proclament par la voix d'un hérault :

Qui voudrait revenir sans un troupeau de haute bosse, nous paierait une taxe de dix chamelles pleines.

Seigneur! Quelle journée magnifique où furent laissées désertes les plus illustres tentes.

Ils jonchèrent la plaine, les beaux cavaliers offerts en pâture aux aigles, aux vautours!...

Et n'ayez de soupçon, pas un qui se refuse, pas un, des moins puissants, qui se tienne à l'écart.

Ne dites point : — Ils cèdent ou perdent conscience.

Non, ce sont des corps à corps où chacun sent frémir, contre sa chair en nage, l'armure surchauffée de son antagoniste.

L'un est atteint dans sa personne, l'autre dans sa monture et dans le feu de la poursuite ils enfoncent leur fer au troussequin des selles.

Ceux-ci sont plus cruels que les sabres de l'Inde, ceux-là que les lames d'acier; ces autres sont perfides comme un poison fait d'arsenic ou de pur orpiment,

D'autres figent comme la neige, d'autres glacent comme le gel, d'autres enfin sont des poignards aux lames acides.

Voici les Larbaa opiniâtres, voici les Oulad Yaaqoub de la tribu des Zerara,

Ceux qui causent le plus de mal à l'ennemi, voici les... que sais-je..., neuf puissantes tribus sont entrées dans le choc!...

Las! Ils sont partis et n'ont laissé que la trace des tentes! O mon fils, combien sont terribles les Larbaa! (1).

(1) Trad. Maurice MERCIER, *Cahiers Charles de Foucauld*, 38, deuxième trimestre, 1955. Voir aussi SONNECK, *Chants arabes du Maghreb*, 1904, II, I, p. 259.

Contrastant avec ces descriptions héroïques et sanglantes, les images idylliques ne sont pas moins vives. Un poète de cette tribu fameuse des Harazlia s'écrie (1) :

Mon cœur aime à voir le monde en paix et les tribus arabes descendant vers les plaines du Sud pour y prendre leurs campements d'hiver.

Mon cœur aime les chamelles puissantes, au poil rouge, qui, pleines et suivies d'un petit, se querellent pour des touffes de réséda.

Mon cœur aime à voir des enfants et leurs boucles d'oreilles pendantes...

Un Ouled Naïl de Djelfa (2) décrit le prestigieux spectacle d'une tribu en marche avec ses chevaux, ses fusils, ses *baçour*, et évoque en même temps toute l'organisation économique qui l'explique :

Elle chemine en proclamant l'unité du Seigneur, la tribu de celle dont la taille est mince...

... Ils ont installé les belles, semblables à de tendres rameaux, sur de robustes chameaux qui s'entre-heurtent dans leur marche et les riches tentures qui ferment leurs litières se marient à leur éclatante beauté...

Les feux du campement nocturne se voient au loin. Le matin, le Conseil se réunit pour discuter les avis et la marche reprend vers le Sud où Ouargla voit se gonfler ses régimes de dattes *deglet nour*. Puis l'on remontera vers le Nord à l'époque de l'impôt et des moissons. Des éclaireurs signaleront les endroits où l'herbe et les fleurs ont poussé.

O mes frères, la tribu des Saad s'est éloignée de moi; entre nous verdoie la plaine de Cherfat-el-rîd.

Tes gens ont couché à Es-Souafel, ô mon amour, et l'amant retenu loin de toi trouve bien longue l'attente de ton retour.

Exilé à Alger, Ahmed, descendant d'El Haj Aïssa, le saint de Laghouat, éprouve une déchirante nostalgie. et compose, vers 1860, un poème fameux (3) où, après avoir demandé au merveilleux télégraphe de transmettre des nouvelles, il chante la vie nomade, les chasses à la gazelle, les troupeaux de moutons qui sont comme la brume ou l'ombre des nuages sur la plaine... Il dit les vertus de l'hospitalité bédouine :

Qui que tu sois qui arrives fatigué, on s'occupera de toi; on te servira du lait et des dattes de choix. Calme ta faim pendant

(1) Joly, *Revue africaine*, 1900, p. 289.
(2) Sonneck, II, 1, p. 209.
(3) *Ibid.*, 212.

qu'on prépare ton repas : les côtes rôtissent et les moutons grandissent (1).

Un lit d'étoffes moelleuses, disposé sous la tente, te donnera sa chaleur; il est garni de coussins et de tapis dont tu seras émerveillé.

Celui qui dénigre les Arabes ne te dit que des mensonges : les propos des envieux sont des calomnies. Les Arabes, sans vanité, sont l'ornement de cette terre; ce sont des guerriers dont le ressentiment est redoutable : toujours ils sont vainqueurs.

O toi qui es notre intercesseur, Prophète pur, je sollicite ton appui : que notre gîte soit protégé par ta faveur! Veuille dissiper ma peine et nous réunir — car je me réclame de toi, Souverain Maître — comme tu as réuni Joseph aux siens!

Les thèmes d'amour remplissent parfois tout un poème, mais se mêlent souvent aux autres thèmes selon une méthode qui cultive les digressions et les associations d'idées et n'est pas sans rappeler les procédés des aèdes grecs, procédés nécessaires pour retenir l'attention d'un auditoire. Les images de guerre et d'amour s'entremêlent parfois curieusement. L'homme n'est-il pas fait pour la guerre et la femme pour le rafraîchissement du guerrier?

Quiconque tente d'approcher de cette femme, s'avancent contre lui des troupes armées de lances de bois dur qui pénètrent les poitrines.

On a bâti autour d'elle un mur inébranlable, un rempart de mortier de chaux dont la porte est fermée à clef (2).

« Ton amour m'a épuisé », chante un chérif de Guerrara du Mzab pour une Ouled Naïl des Ouled Sidi Aïssa (3) :

J'en suis venu au point de marcher étourdi comme quelqu'un qui est ivre; pourtant je suis à jeun; mon cœur m'a abandonné.

La puissance de ton amour m'a atteint et a desséché mon esprit comme une datte sèche avant d'être mûre; toujours c'est ainsi qu'il arrive à celui qui commet un adultère.

Suivent les comparaisons, classiques mais aux nuances toujours variées, les épithètes « homériques », les métaphores souvent audacieuses pour décrire la Bien-Aimée, faucon au plumes fauves, ses yeux comme des canons de fusil, ses sourcils

(1) On peut manger sans réticence, car le troupeau prospère grandit assez vite pour compenser les pertes.

(2) Recueilli chez les Chaamba-Guiblia; JOLY, *Revue africaine*, 1903, p. 176.

(3) JOLY, *Revue africaine*, 1901, p. 217.

comme la lettre *noun*, sa salive qui est un remède, ses cuisses semblables aux colonnes d'un monastère...

Mais ce n'est pas le lieu de nous appesantir sur un aspect de la poésie qui n'est lié qu'indirectement à l'épopée. Les thèmes d'amour le sont davantage quand ils se trouvent, comme dans *Tristan*, en relation avec la mort.

Un poème du genre *rethoua* a été composé par Si Ben Youssef de Boghari à l'occasion de la mort de sa femme, Elaounia, dont il était inconsolable. Aujourd'hui encore, écrivait Joly en 1904, il évite de réciter ces vers, car, lorsqu'il le fait, une émotion insurmontable s'empare de lui (1). Le poète, disciple du cheikh El Miçoum de la confrérie Chadzilia, cherche un refuge dans la mystique çoufie.

Les mystiques nous ont fait des recommandations avec insisance. Ah! dans quel état suis-je?

Le cheikh Elmouçoum, sa lettre est arrivée publiquement. Ah! dans quel état suis-je?

Je l'ai lue, j'y ai trouvé des exhortations, en même temps qu'une heureuse nouvelle :

Notre sœur que tu pleures te sera donnée comme épouse dans le jardin du paradis...

... O çoufis, celui que vous aimez est à l'abri du feu de l'enfer...

... Toute créature doit être anéantie...

... Quiconque est sur cette terre est comme le voyageur. Et tu y voudrais l'éternité? Oh! que tu es dans l'erreur!

— O toi qui me blâmes, ne me blâme pas trop.

La séparation d'avec un être auquel nous sommes habitués met le cœur en pièces.

A côté de cette plainte si humaine et si mystique à la fois, la grande lamentation funèbre composée par Mohammed ben Guitoun, trouvère de Sidi Khaled, à la demande d'un nommé Saïd, sur la mort à vingt-trois ans de Hyzyya, vers 1878, est encore célèbre dans le nord-est du Sahara (2). Cette *rethoua* retient à peu près tous les éléments de la *qacida* classique : invocation aux amis, souvenirs de l'amour passé, portrait de la Bien-Aimée, description du cheval, tableau de la caravane... Mais ce cadre conventionnel est rempli de la plus sincère émotion et d'un sentiment parfois grandiose.

Hélas! nous étions heureux naguère, comme au printemps les fleurs des prairies; que la vie avait pour nous de douceurs! Comme l'ombre d'un fantôme, cette jeune gazelle a disparu, en dépit de moi.

(1) *Revue africaine*, 1904, pp' 212-230'
(2) Sonneck, pp. 136-144.

... La fille de Hamida était alors comparable à l'étoile du matin; elle était comme un palmier dans un jardin, seul grand et droit au milieu de ses semblables. Le vent l'a déraciné; il l'a arraché pendant qu'il s'inclinait. Je ne m'attendais pas à le voir tomber; je pensais qu'il serait toujours protégé. Je croyais que le Dieu souverainement bon lui donnerait congé de vivre; mais le Seigneur mon Maître l'a abattu.

Je reprends mon récit. Campés sur l'oued Itel, nous ne formions qu'un seul douar. C'est là que la reine des rameaux flexibles me dit adieu. C'est dans cette nuit qu'elle paya sa dette; c'est là que la belle aux noirs regards goûta le trépas et quitta le monde. Elle se serrait contre ma poitrine et rendit l'âme sur mon sein. Mes yeux inondèrent mes joues de leurs larmes et je pensai devenir fou : j'errai dans la campagne, ne laissant aucun ravin dans les montagnes ni dans les collines. Elle me ravit ma raison, la belle aux yeux noirs, la descendante d'une race illustre; elle accrut encore les brûlures de mon cœur.

On l'enveloppa d'un linceul, la fille de l'homme au rang élevé; ma fièvre empira, ébranlant mon cerveau. On la mit au cercueil, celle qui se paraît de pendants d'oreilles. Je demeurai stupide, indifférent à tout ce qui m'entourait. On l'emporta dans un palanquin, dans son palanquin coquet, cette dame de beauté, cause de mes chagrins, dont la taille était comme la hampe d'un étendard...

... On l'emporta vers un pays nommé Sidi Khaled et elle se trouva le soir sous les dalles du sépulcre, celle dont les bras étaient ornés de tatouages : cette beauté aux yeux de gazelle avait pour jamais disparu à ma vue. Ah! fossoyeur, ménage l'antilope du désert; ne laisse point tomber de pierre sur Hyzyya. Je t'en adjure par le Saint Livre, par les lettres qui forment le nom du Dispensateur, ne fais point tomber de terre sur la Dame au miroir.

Rien ne peut le consoler ; la valeur de l'objet perdu était inestimable, — ce qui est l'occasion de descriptions brillantes. Les souvenirs l'obsèdent. Que Dieu pardonne aux amants malheureux !

J'avais, de ma main, tatoué de dessins quadrillés la poitrine de cette beauté vêtue d'une tunique et aussi les poignets de cet être cher. Bleus comme le col du ramier, leurs traits ne se heurtaient pas; parfaitement formés, quoique sans qalam, *ils étaient l'œuvre de mes mains. Je les avais tracés entre ses seins, leur donnant d'heureuses proportions et au-dessus des bracelets qui paraient ses poignets j'avais écrit mon nom. Et même sur ses jambes j'avais figuré une palme...*

Saïd. toujours épris de toi, ne te reverra plus; le seul souvenir

de ton nom lui ravit le sentiment... Pardonne, Seigneur à cet amant, pardonne à Hyzyya; réunis-les dans le sommeil. Pardonne à l'auteur de ce poème...

Comme celle aux dieux homériques, l'invocation aux saints se fait pour l'amour comme pour la guerre. Pour la guerre nous l'avons vu chez Belkheir et Sidi Cheikh. « J'implore Dieu et ses saints pour qu'ils m'accordent la faveur de rejoindre mon amie », chante un poète du Souf (1). Dans un poème très connu parmi les nomades de la région de Bou Saada, l'auteur s'adresse au saint Sidi el Mokhtar :

Ton disciple est tourmenté par le malheur.
Je voudrais que tu m'unisses à celle qui m'a rendu fou.
J'épouserai la femme aux yeux noirs et je serai tranquille,
Et, toi présent, tu pourvoiras à tout ce qui manquera (2).

C'est d'ailleurs souvent à Dieu lui-même que le malheureux amant demande la réunion.

La poésie amoureuse et la louange des saints s'épanouissent parfois en poésie mystique. Et il y a là peut-être sous-entendue l'idée, chère à Ibn al Fâridh et à ses commentateurs çoufis, qu'il n'y a qu'un amour, que Dieu est amour, objet suprême de l'amour auquel l'amour humain est une préparation. Nous retrouvons chez ces poètes populaires, les thèmes çoufis de l'annihilation mystique et le symbolisme bachique de la boisson d'amour divin (3).

Quand mourut Sidi Ben Belkacem d'El Hamel (4), un de ses *tholba* composa un poème fameux qui se termine par ces vers :

O mes frères! mon cœur est consumé d'amour pour lui.
Et lorsque le feu s'attache à l'objet, il l'anéantit.

Des genres fréquents, nous l'avons indiqué, sont ceux, complémentaires et assez conventionnels, du panégyrique et de l'invective. Eux aussi ont leurs correspondants dans

(1) Ali ben Dzib, des Ouled Hamid. Ce poème, chanté par Ali ben Mohammed, des Ouled Djama, recueilli par M. Tahar Allali, a été traduit par M. Benhassine et nous-même et publié à la suite d'une étude du commandant Ferry sur la danse des cheveux, dans les *Travaux de l'Institut de Recherches sahariennes*, VI, 1950. Ces poèmes du Souf, extrêmement raffinés, se rapprochent davantage des *qçaïd* en *melhoûn* des villes du Maghreb occidental que des poèmes sahariens cités ici. Nous ne parlerons pas non plus des beaux poèmes de Benkerriou, de Laghouat, qui ont un caractère plus savant qu'épique au sens que nous employons ici.

(2) M. Lachraf, *op. cit.*, p. 332.

(3) Par exemple dans un madh, Joly, *Revue africaine*, 1904, p. 260.

(4) Lachraf, 333.

l'épopée homérique ; mais les morceaux recueillis conservent, on le conçoit, peu de temps leur intérêt, et ont difficilement une grande valeur humaine. Nous nous contenterons de signaler dans le recueil de Sonneck (pp. 149 et 166) un éloge des Ouled Ben Ganna et les longues invectives d'un poète de Sidi Khaled à propos d'un procès et d'une interminable querelle occasionnée par une jolie femme. Les vaincus sont accablés d'une avalanche d'insultes brillamment rimées. Comme dans l'antique Arabie, le barde du désert joue souvent le rôle de porte-drapeau, de journaliste et de pamphlétaire.

Si nous pouvons retrouver au Sahara à peu près tous les thèmes d'une *Iliade* et l'atmosphère qui devait être celle des aèdes grecs, dans un climat d'ailleurs plus doux et dans une société citadine, cette épopée vivante ne s'est pas épanouie en une *Iliade* ou en une *Odyssée*. Les éléments sont restés fragments. Mais la poésie imprègne toute la vie de ces sahariens qui, vivant leur épopée, ont subi depuis cinquante ans des chocs culturels, des bouleversements économiques et sociaux considérables et vont en subir d'autres, d'ampleur peut-être encore plus grande, avec l'ère du pétrole. Cette poésie a conservé chez eux toutes ses vertus didactiques, mnémotechniques, incantatoires, apaisantes ou dynamiques.

ÉMILE DERMENGHEM.

Épopées éthiopiennes, épopées vivantes

On ne saurait évoquer quoi que ce soit de l'Éthiopie sans rappeler d'abord à quel point ce pays ressemble, par bien des traits, à nos régions, au physique comme au spirituel. Cela tient à la nature même de ses paysages, de ses très hauts plateaux : lumineux, verdoyants, paisibles, élevés au-dessus des chaleurs tropicales qui les entourent, ils font songer à quelque colossale amplification de nos montagnes du Centre Mais cette parenté vient aussi de l'histoire de ce pays, déjà vieille de plus de vingt siècles, et si différente de toutes celles que l'Afrique a suscitées ! Son trait essentiel, c'est l'usage d'une écriture sémitique héritée — comme le reste de la grande civilisation axoumite — des royaumes sabéens d'Arabie méridionale. Depuis seize cents ans, les Éthiopiens n'ont cessé d'en faire un abondant usage : race de chroniqueurs nés, de juristes précis ! Ajoutons à cela que le Christianisme, adopté par la partie la plus active de la nation au IVe siècle, est devenu le principal élément d'unité artistique, morale et spirituelle de cette nation (1).

C'est à partir de ces données que de longs siècles d'une histoire mouvementée ont fait de l'Éthiopie une terre naturellement génératrice d'épopées.

Sans doute, dès les plus lointaines origines, et avant toute histoire écrite, chaque épisode de la vie de ce pays eut-il déjà un caractère grandiose, qu'il s'agisse des fastes sacrés des couronnements impériaux ou des mouvements spontanés d'une foule instinctivement digne. De tels épisodes non écrits me sont suggérés par les quelques monuments authentiques qui m'ont révélé l'un des rois les plus anciens : ce Gadar, dont le nom seul allait rester mentionné par les traditions populaires. Il intervint activement dans les luttes intestines des royaumes de l'Arabie méridionale ; mais il était bien Éthiopien, Axoumite même, puisque j'ai pu retrouver de lui une série de monuments, trophée de victoire et ex-voto, qui avaient été cachés dans les escarpements du Tigré (2). Peut-être est-ce lui aussi qu'il faut reconnaître dans l'ano-

(1) Cf. J. Doresse, *l'Empire du Prêtre-Jean*, I, *l'Ethiopie antique* et II, *l'Ethiopie médiévale*, Plon, 1957.

(2) Cf. J. Doresse, *l'Empire du Prêtre-Jean*, t. I, pp. 78-87 ; *l'Ethiopie et l'Arabie méridionale aux IIIe et IVe siècles A. D...*, dans la revue *Kush* (Khartoum), V, 1957, pp. 49-60.

nyme souverain éthiopien qui, à la même époque, érigea dans l'antique port d'Adoulis une stèle inscrite en grec : une épopée, déjà, puisqu'elle relate avec quelque éloquence la longue série des victoires qu'il remporta, sur terre et sur mer, tout autour de sa nation (1).

Ce roi — ou bien ces rois — précède le plus célèbre des empereurs éthiopiens antiques : Ézana, qui, au milieu du IVe siècle, fit adopter par le pays jusqu'alors païen (les monnaies éthiopiennes illustrent ce changement) le Christianisme, apporté du nord au long de cette étonnante artère commerciale qu'était déjà la mer Rouge. Dans Axoum où se dressaient déjà de gigantesques stèles un peu pareilles à des obélisques, Ézana inscrivit, en sabéen ou en guèze, sur les dos de grands trônes votifs en pierre dure, le récit sommaire des héroïques campagnes qu'il conduisit contre d'autres populations de l'Éthiopie et du Soudan.

Après Ézana, il faudrait citer, dans la première moitié du VIe siècle, l'empereur Caléb dont le nom reste lié à tout un cycle épique chrétien connu, non seulement en Éthiopie, mais aussi dans toute l'Arabie et dans tout le monde chrétien de ce temps. Le souvenir s'en est inséré jusque dans le bréviaire romain ! A quoi tient cet honneur, pour Caléb, d'avoir défrayé si abondamment la presse mondiale de son temps, ou plutôt les inépuisables chroniques hagiographiques qui, mêlant aussi complaisamment le vrai et le faux, en tenaient lieu? — Aux expéditions qu'il lança, sur de vastes flottes, vers l'autre rive de la mer Rouge pour y venger, sur les plateaux himyarites, les chrétiens de la mercantile cité de Nedjrân qu'un roi juif de là-bas — Dzou-Nouwâs — avait fait collectivement brûler vifs sur des broussailles entassées dans un fossé. L'événement est historique : non moins que la littérature chrétienne, le Coran en garde un souvenir horrifié (2).

Ce n'était pas seulement aux exploits de ses empereurs que l'Éthiopie allait consacrer ses traditions ; mais aussi, à partir de cet âge, à l'illustration, par des chroniques où le réalisme s'unit au merveilleux, des grands saints qui établissent la vie monastique parmi les hautes montagnes du pays d'Axoum.

Avec leurs fastes très réels, les souvenirs d'Ézana et de Caléb avaient déjà de quoi donner à l'Éthiopie, une fois transposés en légendes, une noblesse bien assurée. Pourtant, entre l'âge de Caléb et la fin du XIIIe siècle, la veine populaire aidée par des aèdes plus ou moins conscients des opportunités

(1) J. Doresse, *l'Empire du Prêtre-Jean*, t. I, pp. 116-122.
(2) *L'Empire du Prêtre-Jean...*, t. I, chap. VI.

dynastiques ou religieuses, fit germer ce qui devint l'épopée nationale par excellence : le *Kebra Nagast* — la *Gloire des Rois* — où de grands mythes historiques s'amalgament avec des éléments authentiques pour tracer un tableau de ce qu'auraient été, avant l'histoire connue, les premières origines de l'empire. Là se trouve contée la merveilleuse chronique de Ménélik Ier qui serait né de l'heureuse rencontre de la reine de Saba et du roi Salomon ! Et l'histoire d'Axoum, avec sa grandeur réelle et ses promesses de gloires à venir, est ordonnée savamment autour de ces épisodes !

L'origine de cet ouvrage — je crois l'avoir établi (1) — doit être cherchée dans les traditions nationales du royaume himyarite sur lequel les Éthiopiens avaient, surtout au VIe siècle, établi leur suzeraineté. La lignée royale que les Axoumites y dépossédèrent alors, judaïsée depuis peu, avait effectivement connu une princesse qui, par son renom de faste extraordinaire, devint, pour tout l'univers de la Mer Rouge, le modèle de la mystérieuse Bilkis ! On trouvera des échos de cette légende, pendant le haut moyen âge, jusque chez les Coptes d'Égypte. Maîtres éphémères du royaume de Bilkis, les Éthiopiens conservèrent par contre jusqu'à nos jours son héritage spirituel !

Sur les plateaux abyssins, tout cela ne fut codifié par écrit qu'au début du XIVe siècle. A ce moment précis, la rédaction de la *Gloire des Rois* servit à souligner le respect porté par l'Éthiopie à la vieille dynastie des empereurs d'Axoum qui, après quelques siècles d'effacement et de tribulations, reprenait justement, sur une souche rajeunie, la vigueur qu'elle ne devait plus perdre par la suite. Aussi la *Gloire des Rois* est-elle demeurée, aujourd'hui encore, avec les prophéties qui s'y renferment, la plus précise expression de l'âme éthiopienne et de ses espoirs obstinés. Son caractère populaire est attesté par la diversité extrême des rédactions qui en existent, et dont beaucoup ne sont pas écrites ; il est marqué, également, par la fortune que ses épisodes les plus romanesques ont connu dans les naïves peintures des modernes artistes du Choa.

Il faudrait dire ici quel rôle historique ces traditions allaient jouer même hors d'Éthiopie. Certaines d'entre elles, plus ou moins détachées du cycle du *Kebra-Nagast*, allaient courir le vaste monde de la vallée du Nil et de la mer Rouge et trouver accueil aussi bien chez les musulmans que chez les chrétiens. Atteignant les rives de la Méditerranée, elles allaient s'unir aux prophéties qui annonçaient tant la libération des chrétiens d'Orient que la future destruction de la

(1) *L'Empire du Prêtre-Jean*, t. I, pp. 260 sq.

Mecque. Elles allaient trouver comme appui en Égypte une croyance populaire très courante d'après laquelle l'empereur établi sur le haut Nil aurait eu le pouvoir de détourner l'eau du fleuve de son cours normal pour réduire le Caire à la famine. Partout on mentionnait les trésors sacrés de l'Éthiopie et surtout l'Arche d'alliance que cette nation aurait prétendument conservée et qu'elle associait, en des cérémonies fastueuses, aux couronnements de ses souverains. Découvrant ces légendes quand ils parvenaient en Orient, les Latins allaient peu à peu songer qu'il y avait sans doute, là-bas, sur les inaccessibles hauts plateaux, l'un des vieux empires des Rois-mages, et c'est là qu'ils espérèrent un jour, après maintes recherches vaines, retrouver le prestigieux allié chrétien imaginé par eux sous le nom de Prêtre-Jean (1).

Mais quittons ces légendes trop diffuses. Revenons aux aspects les plus authentiquement historiques de l'épopée éthiopienne. Voici l'un de ses meilleurs exemples, du point de vue de l'histoire vraie. Il concerne l'empereur Amda-Syon — « Colonne de Sion » — (1314-1344) sous le règne de qui la littérature guèze connut un développement admirable. L'âge d'Amda-Syon ne fut pas seulement marqué par le développement de nombreux monastères, réunions d'ermites plutôt qu'édifices bâtis, dans lesquels s'agitent des saints très pittoresques. Cet âge fut surtout illustré par les luttes que le souverain dut soutenir contre l'Islam turbulent qui s'était développé dans les régions basses et chaudes de la province d'Ifât – entre les hauts plateaux et la mer – et dont les vagues montaient à l'assaut des terres les plus prospères et les plus civilisées. La chronique des guerres d'Amda-Syon est sans doute pour l'Éthiopie ce que la *Chanson de Roland* est pour notre propre passé : plus réaliste, pourtant ; car, malgré sa sensibilité mystique, le rédacteur éthiopien reste attaché aux paysages, aux hommes et aux faits. Il faudrait y lire, tout au long, le récit d'une bataille que le souverain, malade, presque seul parce que ses troupes d'élite ont été envoyées ailleurs en expédition, doit livrer à l'improviste contre les hordes de l'Imam Saléh (2). Le narrateur peint le camp royal, l'émotion de tous devant la faiblesse du roi qu'il faut aider à s'armer. Les lamentations des reines éclatent, avec leurs prières, quand elles voient leur seigneur partir vers ce qui paraît la mort certaine. Puis voici la ruée des guerriers adverses, aux cheveux tressés en nattes, attachant les uns aux

(1) *L'Empire du Prêtre-Jean*, t. II, chap. XVIII et XIX.
(2) *L'Empire du Prêtre-Jean*, t. II, pp. 93 sq. Cf. la remarquable *Storia della letteratura etiopica* d'E. Cerulli, *Milan*, 1956.

autres, pour s'interdire toute fuite, les pans de leurs vêtements. Enfin, après la victoire, après le retour du prince, l'épée collée à la main par le sang des ennemis, on parcourt le champ de bataille, jonché de corps : on y relève celui d'une des vieilles sorcières échevelées qui excitaient les païens au combat ; on y retrouve le cadavre du cheikh Saléh, que l'on va brancher à un arbre...

La couleur de ces tableaux est fortement marquée : pourtant, leur auteur s'est attaché au réel. Cela, nous en avons une preuve car on a gardé, de cette époque, des textes populaires originaux semblablement éloquents : certains des chants que les guerriers d'Amda-Syon entonnaient pour exalter la vaillance de leur souverain, « aussi obstiné à porter la guerre jusqu'aux limites de son empire que l'eau des pluies éthiopiennes est obstinée à couler vers les ruisseaux ! (2) »

Des œuvres épiques dont la production s'échelonna sur tant de siècles, veut-on tracer un tableau complet? Citons, comme dernier exemple, les prophéties fictives du *Fekkaré-Iyasous* ou *Explication de Jésus.* L'Éthiopie liait consciemment son développement historique à l'accomplissement de prophéties qui annonçaient la venue de souverains prédestinés. Au début du XV[e] siècle fut composée la plus importante de ces visions : s'inspirant d'écrits analogues qui se fabriquaient couramment dans l'ancien monde byzantin pour faire espérer le recul de l'Islam, prenant surtout modèle de textes coptes analogues, tels que les prétendues *Visions* du moine de Haute-Égypte Chénouti, fut composée cette *Explication de Jésus.* Sa création eut pour origine le désir de certains milieux religieux de voir accéder au trône l'un des fils de l'empereur David. On produisit à cet effet notre écrit, annonçant le règne de ce futur souverain — Théodoros — comme un authentique âge d'or. Théodoros I[er] fut bien porté sur le trône mais, trompant les espoirs que l'on fondait sur lui, il mourut en 1413, deux ans après son accession. On en conclut, dans le peuple, qu'il n'était pas le Théodoros des prédictions. L'Éthiopie, par la suite, ne cessa d'attendre la venue du « vrai » Théodoros qu'au milieu du XIX[e] siècle lorsqu'un prétendant voulut héroïquement engager l'empire dans l'accomplissement de l'ère bénie prédite par le *Fekkaré Iyasous* et monta sur le trône en 1855 sous le nom de Théodoros II. On sait comment Théodoros II, exalté par sa mission, provoqua contre lui l'expédition britannique de 1868 et tomba noblement à Magdala !

Avec le genre prophétique défini par le *Fekkaré Iyasous,*

(2) Cf. également Enno LITTMANN, *Arabische und abessinische Dichtungen,* Zürich, 1958, pp. 121 sq.

l'Éthiopie avait donné à sa lyre austère la dernière des cordes épiques desquelles elle allait, par la suite, subtilement jouer. Il faudrait maintenant illustrer ici la fonction historique très complexe que ces épopées éthiopiennes n'ont cessé d'exercer dans la vie de la nation, servant à la fois à raconter et justifier le passé mais donnant en même temps des exemples pour le présent, et déterminant même, par leurs perspectives prophétiques, l'avenir vers lequel se tendent les efforts de la nation. On saisira, ainsi, ce que ces épopées ont d'essentiellement vivant, sans rien de livres, que puisqu'elles font l'objet de développements oraux, multiples, spontanés, sans cesse adaptés aux circonstances et aux régions, avant d'être codifiées par les lettrés des monastères ou de l'entourage impérial. Cette puissance de l'épopée éthiopienne se comprendra assez bien si l'on examine, par exemple, le rôle spirituel joué par certaines traditions nationales entre le XVI[e] et le XIX[e] siècles, depuis le règne de Lebna-Dènguel — « Encens de la Vierge » — jusqu'à celui de Ménélik II.

Au début du règne de Lebna-Dénguel, on découvre une Éthiopie qui était réellement susceptible d'exciter l'imagination des chroniqueurs. La puissance atteinte par la nation avait enfin permis de transférer le siège de l'empire des froids plateaux de l'Amhara, où il se retranchait depuis le XIV[e] siècle, dans les larges plaines du fertile Choa qui s'ouvraient plus au sud. Des routes sans cesse fréquentées allaient des côtes de la mer Rouge ou de l'océan Indien vers l'intérieur du continent : à leurs intersections prospéraient des marchés immenses. Les seules taxes douanières perçues à chaque frontière de province assuraient déjà à l'empereur les ressources considérables nécessaires à l'entretien de ses fonctionnaires et de ses armées. Des cités véritables s'étaient bâties. Des palais commençaient à se dresser sur les hauteurs mêmes qui entourent le site de l'actuelle ville d'Addis-Abeba. Quant aux monastères avec leurs grandes églises, leur vie silencieuse préférait les retraites inaccessibles des montagnes de l'Amhara, où s'abritaient leurs trésors extraordinaires, où les toits dorés de hauts sanctuaires s'élevaient au-dessus des forêts immenses. La vie du souverain se déroulait, d'un de ces lieux à l'autre, au centre d'un camp immense qui se déplaçait parfois suivant les saisons et suivant les affaires du pays : gigantesques installations, où les grands étalaient leur faste au milieu d'un protocole compliqué, et dont les déplacements périodiques au long de sentiers vertigineux devaient ressembler à la marche de quelque luxueuse et bruyante fourmilière.

Ce ne sont pas seulement les propres témoignages de l'Éthiopie chrétienne que l'on a sur cette grandeur : ce spec-

tacle d'une nation assez riche et vivante nous a encore été commenté par les récits des envoyés portugais qui, recherchant le mystérieux Prêtre-Jean, vinrent ici en ambassade de 1520 à 1526 : ce sont les premiers Européens qui y soient à la fois parvenus et qui en soient retournés. Un autre témoignage sur la prospérité de l'Éthiopie sous Lebna-Dénguel est celui des envahisseurs musulmans venus des plaines du Harar qui, de 1527 à 1542, détruisirent à plaisir les cités chrétiennes et les églises. La chronique de cette campagne — œuvre éthiopienne, bien que musulmane et de langue arabe — admire tout en les réprouvant les riches œuvres d'art qui furent partout brûlées et mises en pièces.

Dans la prospérité des premières années de Lebna-Dénguel, alors même que nul ne prévoit l'immense orage qui va presque submerger l'empire, le climat prophétique s'affirme. L'empereur attend de l'Occident lointain des alliés envoyés par la Providence, avec lesquels s'opèrera enfin cette jonction tant espérée depuis que l'Islam a coupé en deux le monde chrétien. Mais, en réalité, il va falloir bientôt à l'Éthiopie une foi à toute épreuve pour ne pas s'effondrer définitivement sous les coups qui vont l'assaillir, et pour survivre à une suite de dévastations dont le pays ne se relèvera vraiment qu'au XIX[e] siècle. S'il survécut à cette tourmente, ce fut, en partie, grâce à l'intervention héroïque de quelques centaines de soldats portugais qu'une flotte venue des Indes amena en 1540 sur le torride rivage de Massaoua, et qu'elle laissa là au moment même où Lebna-Dénguel venait de mourir en fugitif dans un couvent du Tigré où il s'était abrité. Par leur courage et leur science militaire, ces soldats de Dom Christophe de Gama parvinrent à porter aux armées musulmanes les coups enfin capables de les dissocier. De ces Portugais, presque aucun de ceux qui survécurent aux combats ne devait revoir sa patrie !

Une fois délivrée de ces épreuves, l'Éthiopie va connaître d'autres invasions : celles des Gallas, venus du Sud, qui recouvrent définitivement une partie du pays, mais qui s'assimilent progressivement. Le XVII[e] et le XVIII[e] siècles vont voir le siège de l'empire se retirer dans les parages de l'immense lac Tana : là se bâtit, avec ses châteaux d'un style européen fort exotique, la cité de Gondar, où va couler le sang des rivalités intestines (1). La nation manque d'unité et, à part la région de Gondar, seules certaines parties du Tigré et du Chao bénéficient de gouvernements plus ou moins efficaces,

(1) Sur les chapitres de l'histoire éthiopienne postérieurs au XVI[e] siècle, cf. J. DORESSE, *Au pays de la Reine de Saba : l'Ethiopie antique et moderne*, éditions Albert Guillot, 1956.

qui leur sont propres. Pourtant, de cette désunion, va sortir la renaissance de l'Éthiopie telle qu'elle était au temps de Lebna-Dénguel, de cette nation qui avait pour cœur l'heureuse province du Choa, avec ses villes agréables, ses plaisirs faciles et ses églises austères. Cette renaissance est le but obstinément tracé au pays par les « prophéties » qui ne cessent de courir, rappelant la grandeur perdue, commentant les chroniques passées. Ces exhortations indirectes, d'abord orale ssans doute, ne se codifieront par écrit qu'à partir du moment où le royaume du Choa, retiré autour de sa petite capitale d'Ankobér qui domine de très haut les plaines perdues dans la brume, va se développer comme un modèle de bon gouvernement et, par son sens politique, prendre à sa charge l'accomplissement des destins de l'Éthiopie. C'est en effet de sa lignée royale, qui revendiquait l'héritage de Lebna-Dénguel) et, au delà de lui, de la vieille culture axoumite et de sa dynastie « salomonienne ») que Ménélik II va surgir et refaire l'unité de l'État.

Les textes qui ont été les animateurs de cette résurrection, qui ont inspiré ce retour à l'image idéale que la nation s'était tracée d'elle-même, on les trouve çà et là transcrits sur des livrets de parchemin, vieux, pour la plupart, de cinquante ans ou moins. Ce qu'ils contiennent, c'est par exemple une curieuse version du *Kebra Nagast* qui — dit la tradition — aurait été retrouvée, pendant les premières années du règne de Ménélik II, dans un monastère d'une île du lac Zouaï, au sud du Choa, dans une église presque inaccessible où des trésors et des manuscrits auraient été mis à l'abri à la chute de Lebna-Dénguel ! Cette prétention n'est pas en elle-même surprenante car des églises vénérables, perdues — comme celle de Birbir-Maryam — dans des régions plus méridionales encore, gardent effectivement de beaux manuscrits médiévaux.

Dans le prétendu *Kebra Nagast* du lac Zouaï, en tout cas, figure une « révélation » de l'archange Ragouél, dont le contenu évoque toute la destinée de l'Éthiopie (1). On peut en outre lire les traditions qu'il exprime utilisées sous une autre forme dans l'admirable *Chronique du règne de Ménélik II* écrite naguère par Guébré-Sellasié (2) qui retrace les origines légendaires de la nation et la succession de ses rois, puis qui expose en détail l'œuvre de Ménélik II en faisant voir, dans celle-ci,

(1) Cf. *l'Empire du Prêtre-Jean*, t. II, Épilogue ; et cf. texte et traduction du *Dersana Raguel* édités par A. Caquot dans les *Annales d'Ethiopie*, t. II, pp. 91 sq., Paris (librairie Klincksieck) et Addis-Abeba, 1957.

(2) GUEBRE SELLASIE, *Chronique du règne de Ménélik II* traduite par Tesfa Sellasie, publiée et annotée par Maurice de Coppet, Paris, (Maisonneuve frères), 1930.

l'accomplissement des destinées promises au Choa par les vieilles prophéties — par celle de Ragouél en particulier.

L'essentiel de ces textes, c'est tout d'abord leur exposé un peu populaire des années de prospérité de Lebna-Dénguel, avec une peinture de l'orgueil excessif que ce souverain aurait tiré de sa grandeur. Aussi la Vierge lui serait-elle apparue pour lui annoncer qu'en punition il serait dépouillé de son royaume, mais que ses descendants reconquéraient plus tard la grandeur qu'il avait possédée. Après la Vierge, l'archange Ragouél prend la parole : il annonce quelle sera la destinée propre de chacun des fils du souverain et comment l'un d'eux, Yaqob, aura le privilège d'emporter les insignes impériaux dans les montagnes du Choa où ils seront conservés par ses descendants. De cette souche naîtra plus tard le souverain — Ménélik II — qui restaurera la nation, rebâtira à Entotto la résidence que Lebna-Dénguel avait commencé d'établir, et y élèvera ces églises de la Vierge et de Ragouél qui dominent effectivement, maintenant, la jeune cité d'Addis-Abeba. Ainsi le siège de l'empire reviendrait là où les rois des XVe et XVIe siècles avaient voulu l'instituer !

Certes, tels que nous les retrouvons, ces écrits qui glorifient les églises et la capitale bâtis par Ménélik II furent rédigés au XIXe siècle finissant. Mais on y trouve à chaque page l'emploi méthodique de précises évocations du passé et le recours aux perspectives d'avenir qu'avaient déjà tracées la *Gloire des Rois* et le *Fekkaré Iyasous*, On y trouve une image idéale de l'Éthiopie future nourrie des souvenirs des grandes cités et du faste que l'Éthiopie médiévale connut tout particulièrement sous Lebna-Dénguel. Animé d'un irrésistible élan prophétique, tout cela s'est embelli peu à peu d'allusions aux événements historiques qui se succédèrent de Lebna-Dénguel à Ménélik II. Cette œuvre a donc mis plus de trois siècles à se former dans les esprits et sa genèse a suivi les mouvements mêmes de l'histoire nationale, le lent développement des chroniques, pour aboutir enfin un jour, sous une forme qui fut alors définitivement fixée, à l'accomplissement d'événements tels que ceux qu'elle voulait inspirer.

Sous cette forme vivante, l'interprétation des épopées, des chroniques éthiopiennes, est bien une œuvre collective, nationale. Les textes qui la nourrissent jouent donc un rôle capital dans le développement du pays puisqu'ils sont un constant appel à renouveler les grands gestes du passé, une inépuisable source d'espérance et de force, une animation profonde vers une Cité qui n'est plus tout à fait terrestre mais qui se pare déjà d'un caractère idéal.

JEAN DORESSE.

L'épopée vivante à Byzance

Gabriel Dastounis a publié en 1877 d'après le manuscrit 202 de la Bibliothèque publique, ci-devant impériale, de Moscou, un chant épique byzantin relatif à un passage de l'Euphrate par le jeune empereur Michel III (856-859). Les choses se passaient dix-huit ans après la prise d'Amorium, berceau de la dynastie dont Michel est le dernier représentant, par le calife Mutasim. L'historiographie byzantine, sous l'influence de la dynastie macédonienne, hostile à la dynastie amorienne qu'elle avait supplantée, a gardé le silence sur les hauts faits de celui que le chant épique appelle *Armouropoulos*, le fils d'Armouris (Théophile, le vaincu d'Amorium). Mais la vérité avait été révélée par les Arabes. Le plus jeune des empereurs amoriens a connu, en 856, en 859, d'éclatants triomphes. Dès lors, il a vengé le sac de sa patrie. Ses troupes — suprême exploit — ont passé l'Euphrate quatre ans plus tard (863). Petronas remportera sur Omar ou Amar-le-Manchot et les troupes de Mélitène une victoire éclatante, à la suite de laquelle, pour la deuxième ou la troisième fois, l'Euphrate fut traversé. Car, toujours d'après les Arabes (les Byzantins se taisant sur les conséquences de la victoire de 863) Ali-ibn-Yahya al Armeni fut vaincu et tué comme venait de l'être Omer-al-Aqta (octobre-novembre 863), non loin, semble-t-il, de Mayafarakin : encore un point que les Byzantins ne devaient plus atteindre de longtemps.

L'épopée vivante est plus juste que l'histoire officielle, — et les recherches modernes confirment ce que nous a miraculeusement conservé l'esprit des années 50 ou 60 du IXe siècle, dans la geste de « *ceux d'Amorium* » ou plutôt des « *vengeurs d'Amorium* ».

Il ne peut y avoir de doute sur l'âge de cette admirable pièce épique. Dastounis l'a justement intitulée : « *Byline grecque d'épopée byzantine.* » Et, s'il n'a pas osé désigner le siècle de sa naissance, il a bien compris qu'elle datait de l'époque des grandes guerres entre Arabes et Byzantins (du VIIe au XIe siècle). Si nous pouvons être plus précis et dater la pièce à une année près, comme nous l'avons fait, ce n'est pas seulement à cause de ce passage de l'Euphrate présenté comme la prouesse impossible, inouïe, le haut fait des hauts faits, ce qui se rapporte évidemment aux années de la revanche d'Amorium ; c'est encore parce que nous tirons parti d'un détail déjà noté par l'ingénieuse perspicacité de Veselovskij : le dernier survivant de l'armée sarrasine est un manchot. Or, tel est le sobriquet historique 'Al-Aqtâ' (le manchot) du fameux Amer ou 'Amr, émir de Mélitène, l'adversaire impuissant des Byzantins lors du passage de l'Euphrate de 856, celui qui fut tué en 863 par Petronas. Ainsi les deux adversaires sont nommés, le chrétien étant le fils de l'Amorien, Michel III, fils de Théophile d'Amorium, celui qui mit fin à la honteuse politique de ménagements à l'égard des Arabes, politique longtemps imposée à Byzance par la présence, dans la capitale khalifale de Samarra, de nombreux otages de marque. Armouropoulos (Michel III), sans craindre

pour la vie de son père captif, use de la manière forte et l'issue de l'héroïque aventure prouve aux pacifistes que, « *si l'on veut la paix ou même l'alliance avec les Sarrasins, il faut commencer par les battre.* »

Jusqu'en 1939, on a cru que ce chef-d'œuvre ne nous avait été conservé que par un manuscrit unique du XV[e] ou du XVI[e] siècle. Mais Mme Lüdeke en a retrouvé plusieurs variantes dans deux villages de Chypre, et d'autres recensions s'en sont conservées aussi dans l'île de Karpathos, par une tradition millénaire.

Quant aux chanteurs médiévaux et à leur public, nous n'en savons pas grand-chose, les témoignages, du moins dans la littérature byzantine, étant rarissimes. Mais Aréthas, le célèbre humaniste, archevêque de Césarée, nous parle, vers 932, de « *ces maudits Paphlagoniens qui vont récitant pour une obole les exploits des héros* », et plus d'une fois dans l'épopée byzantine par excellence, celle de Digénis Akritas, l'auteur, apostrophant son auditoire, le suppose composé d' « *archontes* », c'est-à-dire de seigneurs, de puissants, de hauts dignitaires. Ce dernier détail est important : car il nous prouve que non seulement les courtes ballades de 20 à 200 vers, mais un poème — ou roman épique — en huit ou dix chants, était destiné à la récitation.

Énumérons à présent les cycles épiques qui se sont successivement formés autour de héros historiques dont nous savons par les chroniqueurs byzantins qu'ils étaient chers au peuple tout entier et que leur mémoire était impérissable.

Nous avons déjà cité le *tragoudi* d'Armouris ou Armouropoulos. Son héros, Armouropoulos, symbolise à la fois la « *dynastie d'Amorium* », celle de Michel III et les « *épigones* » des martyrs de 836, dont on espère qu'ils reprendront la ville et vengeront leurs pères.

Il est remarquable que cette longue cantilène, la seule qui nous soit parvenue par la voie manuscrite, se termine sur la même note conciliante et pacificatrice que l'épopée de Digénis. La cantilène d'Armouris nous paraît sûrement datée des années 60 du IX[e] siècle. Nous l'avons dit : sous le commandement personnel ou sur les ordres du jeune *basileus* Michel III d'Amorium (l'Armouropoulos), vengeur de son père Théophile, les Byzantins osèrent traverser l'Euphrate et même pousser plus loin, jusqu'à Amida. L'audace de ces expéditions a dû frapper l'imagination, exalter l'enthousiasme des soldats. La date de 860 environ est confirmée par la mention du Sarrasin manchot dans lequel Vesselovskij reconnaissait déjà Omar al Aqtâ'. La cantilène d'Armouris est donc le plus ancien chant épique byzantin en langue vulgaire. Il est de fait que l'empereur Michel III, au témoignage des chroniqueurs, vulgarisait volontiers. C'est peut-être à ce goût très vif qu'il avait pour la langue du peuple qu'il faut attribuer, sous son règne, la floraison d'une poésie héroïque traditionnelle, jusque-là méprisée. Romanistes et germanistes noteront avec intérêt la date de la première cantilène byzantine. Il se rappelleront que le fameux manuscrit de Valenciennes, de la fin du IX[e] siècle, retrouvé il y a près de cent ans par Hoffmann von Fallersleben, contient à la fois, tracés de la main du même scribe, un chant historique

vulgaire et guerrier en langue germanique, le *Ludwigslied*, et le premier monument de la poésie française, la *Séquence de Sainte Eulalie*. De même que le chant d'Armouris célèbre un jeune prince qui menait la vie des soldats et qui parlait leur langue, de même le *Ludwigslied* exalte les prouesses du jeune carolingien Louis III, vainqueur des Normands à Saucourt en Vimeu. Et, de même que la lutte de Michel et de ses généraux contre Omar de Mélitène devait produire, non pas seulement une cantilène, mais tout un cycle épique arabo-grec, de même la bataille de Saucourt devait donner naissance, non seulement au *Ludwigslied* germanique, mais encore à la chanson de geste romane de *Gormont et Isembart*. La bataille décisive livrée contre Omar est de 863, la bataille de Saucourt de 880.

Ajoutons que le chant d'Armouris, outre son inconstestable valeur littéraire, présente un intérêt historique exceptionnel, car les exploits de Michel III, dont le peuple a gardé fidèlement le souvenir, ont été pour ainsi dire effacés des annales byzantines par des historiographes préoccupés de célébrer, au détriment des Amoriens, la dynastie macédonienne.

Deux autres cycles épiques, dont aucun roman dans le genre du *Digénis* ne semble être sorti, sont attestés par d'assez nombreux *tragoudia* : celui d'Andronic et Constantin, celui des Phokas. On peut les dater l'un et l'autre. Andronic et Constantin sont certainement Constantin Dukas, qui s'enfuit chez les Arabes, sous Léon le Sage, vers 906, et son fils Constantin, qui, échappé à la captivité musulmane, revint à Constantinople, rentra en grâce auprès de Léon, puis, à la mort d'Alexandre, frère de Léon (913), tenta de saisir l'empire et fut massacré avec ses partisans et presque toute sa famille. L'épisode central du cycle est bien la fuite du fils d'Andronic, jeune héros élevé en captivité et qui trompe la surveillance de ses gardiens arabes. Plusieurs chansons imaginent Constantin et Andronic réunis, faisant la guerre à l'empereur de Constantinople : un rêve, qui fut longtemps celui des partisans des Doukas. La catastrophe de 913 a laissé un souvenir poétique sous la forme d'un *tragoudi* où l'on voit Constantin prisonnier, à Constantinople cette fois, et attelé ignominieusement avec un buffle : c'est la πόμπευσις, le châtiment infligé, nous le savons par l'histoire, à plusieurs conjurés de 913. Ajoutons que les *Mille et une Nuits* paraissent fournir une contre-épreuve de cette identification, si le général byzantin Lukas fils de Samlut, semble bien être Dukas, fils d'*Aikhmalotos*. Le terme d'αἰχμάλωτος figure en effet dans les cantilènes du cycle. Faut-il aller plus loin, identifier à Constantin Dukas le Porphyris des chants pontiques, un héros qui défie l'empereur? Veselovskij, déjà, l'avait pensé : Porphyrios serait un sobriquet de Constantin, qu'une vision ou une prophétie d'un type assez banal aurait promis *à la pourpre*.

Je crois avoir trouvé une sorte de confirmation de mon exégèse des chants d'Andronic, de Constantin et de Porphyre, dans un texte hagiographique daté de 950 environ, d'une allure résolument populaire, *la Vie de saint Basile le Jeune*. L'hagiographe, un

partisan des Dukas, y raconte les événements de 913 et nous dit formellement que Constantin Dukas, dans son enfance, avait vu en songe une femme vêtue de pourpre, qui lui avait promis la victoire, en lui amenant un cheval merveilleux dont les naseaux soufflaient la flamme. Des traits épiques abondent dans tout ce récit, qu'il est difficile d'expliquer autrement qu'en supposant l'existence, vers 950, de toute une légende des Dukas. A l'occasion de l'accession au trône, un siècle plus tard, de Constantin Dukas, les historiens rappellent la gloire épique de sa famille.

Un troisième cycle est celui des Phokas. A vrai dire, il n'en reste que deux ou trois vers allusifs. On nous dit, à propos des héros de diverses chansons, qu'ils ne craignent personne, ni Barnas (Bardas) ni Nicéphore, ni Barytrachillos. Il y a diverses variantes, notamment Pierre Phokas au lieu de Bardas et Pétrotrachylos au lieu de Barytrachilos. La famille des Phokas a compté plusieurs Bardas et plusieurs Nicéphore, dont on a retracé l'histoire d'après Ducange, *Familiæ Augustæ byzantinæ*. Est-il possible d'identifier le groupe dont parlent les chansons? Une découverte heureuse, due à M. Adontz, l'a permis. Aucun chroniqueur byzantin ne donne à aucun Phokas une épithète caractéristique. Mais les Arméniens, les Géorgiens et les Arabes donnent au Nicéphore Phokas, quatrième du nom, fils de Bardas l'usurpateur, qui se révolta avec son père, en 989, puis pour son propre compte en 1022, un surnom qui signifie « *au cou tordu* » ou bien, avec une légère correction « *au cou lourd* ». L'arabe présente une corruption plus avancée et appelle Nicéphore « *le Tors ou le Retors* » : c'est Nicéphore au col tors, popularisé par Gustave Schumberger. « *Nicéphore au col roide* » serait plus exact. Vu la difficulté de dater les cantilènes, ce recoupement est infiniment précieux. Les vers allusifs sont inspirés par les événements de 899 et de 1022. Le nom de Pierre Phokas, qui apparaît dans une variante, est historique aussi. Il n'y eut qu'un seul Pierre Phokas, tué en 977 dans une bataille contre Skléros. Pierre Phokas était le frère de Bardas et l'oncle, par conséquent, de Nicéphore au col tors, tout jeune encore à cette date. Le groupe des trois généraux redoutables a donc varié selon les époques et peut-être n'étaient-ils, vers 970, que deux : Pierre Phokas et Nicéphore (l'Aveugle). Après 989, ce sont « *les trois Phokas* » qu'on nomme dans ces vers de défi, bientôt « *cristallisés* », nous dirions stéréotypés, s'ils n'avaient subi jusqu'à nos jours des altérations constantes et fantaisistes dans la bouche du peuple grec.

Un seul de tous ces cycles a donné naissance à une véritable épopée. Mais *Digénis Akritas*, nous le savons, n'est point sorti tout entier des cantilènes akritiques. Ma conjecture, selon laquelle le premier rédacteur aurait utilisé une geste arabe d'Omar al Aqta', émir de Mélitène, pour en faire la « *geste de l'émir* », père de Digénis, a été plus d'une fois confirmée. Nous avons, de la « *geste d'Omar* », des branches plus ou moins éloignées du tronc primitif : le *Sajjid Battâl* turc, le *Comte d'Omar al Némân*, et le *Dât al Himma wa'l Battâl*, c'est-à-dire l'original arabe du roman turc. Sur ce dernier texte, on peut lire dans les *Actes du IIe Congrès*

national des sciences historiques à Alger (1930) un intéressant article de M. Marius Canard, intitulé : *Un personnage de roman arabo-byzantin.* Il s'agit de l'émir Omar. Il est intéressant de mesurer la célébrité des héros musulmans et des héros chrétiens par l'importance qu'ils ont prise de l'autre côté de la frontière. Omar n'est point le seul personnage arabe connu de l'épopée grecque. Dans une des versions du *Fils d'Andronic,* remarque M. Canard, « *le héros, dont la mère avait été enlevée par les Arabes, est né sur l'escalier de l'émir Ali. Il s'agit vraisemblablement ici de l'émir de Tarse* », Ali al Armanî, contemporain d'Omar, avec qui le « poème » l'a quelquefois confondu... Ali-Nour, héros d'un conte des *Mille et Une Nuits* est aimé de la belle Mariam, fille du roi franc de Constantinophe. A plusieurs reprises, le père de Mariam réussit à reprendre sa fille, qui chaque fois lui est enlevée à nouveau par Ali-Nour. Nous identifierons volontiers cet Ali-Nour, qui ne cesse de disputer sa bien-aimée à ses ravisseurs successifs avec l'*Aliandros* d'une cantilène, à qui Digénis enlève la belle qu'il gardait dans un palais merveilleux.

En sens inverse, Digénis Akritas figure dans le *Battâl* turc sous le nom d'Akratos, et dans le *Battâl* arabe sous le nom d'Akrîtis. Et nous avons vu que les *Mille et une Nuits* semblent connaître Constantin Dukas, qu'elles appellent Lukas, fils de Samlùt. Ces héros communs aux deux épopées n'ont pas toujours une « *nationalité* » aussi tranchée. Il y a des personnages d'entre-deux, en qui les Grecs voient des Arabes et les Arabes des Grecs, ou qui gardent en quelque sorte leur indépendance entre les deux empires. M. Canard nous a fait remarquer que le nom du patrice tué par Sarrkân dans le *Conte d'Omar,* Mâsûra ibn Mûsûra, rappelle d'une façon frappante le Mousour du *Digénis.* Or, dans les deux cas, le rôle du personnage est identique. Dans le conte arabe, le patrice grec Mâsûra poursuit l'Arabe ravisseur d'une jeune Grecque, de même que, dans l'épopée grecque, Mousour, bandit de grand chemin, poursuit un Grec ravisseur d'une Musulmane. On prend soin de faire tuer Mâsûra par Sarrkân, et Mousour par Digénis. C'est donc bien un véritable « *akrite* », un homme des frontières, dont personne, ni les Byzantins ni les Arabes, n'a voulu, mais qui avait gardé assez de prestige pour qu'il parût important de le faire battre par le héros qu'on exaltait. Et Yânis al Muta-'arrab, chef byzantin de la frontière qui, dans le *Dât al Himma,* se fait musulman, mais « *garde sa forteresse en marge des deux empires* », ne serait-ce pas l'apélate Yannis, Yannakis, l'un des antagonistes de Digénis Akritas? Mais l'exemple le plus remarquable, sinon le plus clair, d'un personnage arabo-grec, c'est celui de Sarrkân, le héros principal du Conte d'Omar.

Et ce qui est plus remarquable encore, dans ce cas-ci, que la présence d'un même héros dans une chanson grecque et dans un conte arabe, c'est la parfaite identité, dans ces deux textes (avec une simple interversion de personnages) d'une historiette qui n'est point particulièrement banale, celle de la fière Amazone, domptée par la ruse d'un narcotique...

HENRI GRÉGOIRE.

La byline russe et son état actuel

Non seulement la naissance de la poésie populaire épique, mais aussi sa décadence, son agonie et sa mort posent des problèmes très difficiles. Pour la première question, les savants soviétiques préconisent aujourd'hui la méthode comparatiste, puisqu'on arrive de plus en plus à la notion que l'origine de l'épopée est liée étroitement à un certain degré du développement social et économique (1).

Comme pour la poésie populaire épique des Slaves du Sud, on a depuis longtemps prédit aussi la disparition définitive de la « byline » *(bylina, starina)*, qui est le chant épique des régions de l'extrême nord de la Russie. En vérité, l'une et l'autre ont montré plus de vitalité et n'ont pas confirmé ce pessimisme. Généralement, on a dû constater que la question de la décadence et de la disparition de la poésie épique est plus complexe que l'on ne l'aurait cru d'après des indices régionaux ou des observations isolées. Pour le chant épique serbocroate, on trouve des indications nombreuses sur les causes et les phénomènes concomitants de cette décadence dans les études du regretté M. Murko (2). Beaucoup de ses constatations se rapprochent de près de celles des savants russes. Elles peuvent être précieuses pour notre orientation en mettant en relief la différence entre les causes primaires et les facteurs d'importance secondaire. Une confrontation prouve, cependant, que le procès se déroule différemment selon les conditions spéciales des régions et des communautés, que chaque poésie épique nationale a son histoire propre et que celle-ci doit être étudiée pour elle-même.

Malgré les divergences d'interprétation des faits observés,

(1) Cf. V. Ja. Propp, *Osnovnye etapy razvitija russkogo geroiceskogo eposa.* Moscou, 1958 ; V. M. Zirmunskij, *Epiceskoe tvorcestvo slavjanskich narodov i problemy sravnitel'nogo izucenija eposa.* Moscou, 1958 ; P. G. Bogatyrev : *Nekotorye zadaci sravnitel'nogo izucenija eposa slavjanskich narodov.* Moscou, 1958.

(2) M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike.* I. (Zagreb, 1951), pp. 516-527 ; cf. M. Murko, *La Poésie populaire épique en Yousgoslavie au début du XXe siècle.* Paris, 1929.

divergences qui se manifestent chez des chercheurs aussi qualifiés que Mme Astachova, M. Propp, les regrettés frères Sokolov et Cicerov, il semble qu'on se soit généralement mis d'accord sur ce point que la « byline » s'achemine vers sa prochaine disparition et qu'elle se trouve en ce moment dans la dernière phase de sa vie (1). Son époque est passée, car « les temps nouveaux demandent des chansons nouvelles » (Propp).

La byline est dans les pays slaves, à côté du chant épique yougoslave, le représentant le plus remarquable et le plus important de la poésie populaire épique. Limitée le plus souvent à quelques centaines de vers, elle chante les exploits des héros *(bogatyri)* du temps passé. Son origine remonte vraisemblablement à une époque qui précède la formation de l'État kiévien. A l'époque kiévienne, elle a eu son premier essor. Mais la domination des Tatars fut un facteur décisif pour la formation définitive de ce genre poétique, pour les thèmes centraux, pour la conception du héros épique et l'esprit patriotique dont l'idéal est « la défense de la Sainte Russie ». Alors seulement, la byline fut animée d'un esprit qui touchait la Russie entière. Naturellement, cette poésie épique, transmise oralement, de bouche en bouche, continua à se développer et à se modifier au cours des siècles suivants ; c'est surtout l'état social du moment qui s'exprime de plus en plus et qui se manifeste dans les relations des héros principaux (Il' ja Muromec, Dobrynja Nikitic, Alesa Popovic etc.) avec le prince Vladimir de Kiev. Dans ces modifications se reflètent d'une part les structures de l'État moscovite, d'autre part la mentalité des chanteurs d'origine campagnarde. C'est grâce à ce développement ultérieur que les conflits psychologiques prennent toute leur profondeur et les figures des héros leur relief expressif.

Il ne peut être question de décrire ici en détail l'évolution du genre, les facteurs de la tradition orale, les sujets et la composition des chants ; qu'il nous soit permis de renvoyer le lecteur à la littérature spéciale citée au bas de ces pages, avant tout à l'exposé concis et magistral de M. A. Mazon (2). En revanche, nous nous bornerons à faire ressortir quelques phénomènes qui caractérisent, selon nous, la vie de la byline dans sa phase tardive.

Étant donné que les premiers textes de bylines notés directement d'après la récitation des chanteurs remontent seule-

(1) Cf. M. A. Astachova dans : *Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo,* [abrév. : RNPTv], t. II, kn. 2 (Moscou-Leningrad, 1956), pp. 238-299 ; cf. V. Ja. Propp, *Russkij geroiceskij epos* (Leningrad, 1955), pp. 500-517.

(2) A. Mazon dans *Revue des Cours et Conférences,* 1932.

ment à la deuxième moitié du XVIIIe siècle, on comprend qu'il soit malaisé de se faire une idée claire de la forme et du style de la byline dans les époques antérieures. En tout cas, la forme et le style que les savants russes aiment à appeler « classiques » et qu'on peut attribuer au XVIIIe siècle, se sont cristallisés au cours du XVIIe et du XVIIIe siècles, c'est-à-dire à une époque où l'apparition de sujets nouveaux de bylines héroïques était tout à fait exceptionnelle (Butman ; traditions locales versifiées, par exemple Rachta Ragnozerskij). On pourrait même dire : plus l'évolution se ralentit et perd de sa force d'expansion, plus elle gagne en « intensité », à savoir en ce qui contribue à la forme artistique sévère, à la perfection de la composition et du langage épique, bref à la mise en relief du type « classique » de la byline.

Certes, le problème se complique du fait de l'absence de textes authentiques antérieurs au XVIIIe siècle. C'est à cette époque tardive que nous devons le célèbre recueil de Kirsa Danilov. Mais on doit se féliciter de ce que les premiers collecteurs de bylines, Rybnikov et Hilferding, de 1859 à 1871, ont fait du très bon travail. Le territoire épique était alors déjà restreint aux régions septentrionales de la Russie européenne et à la Sibérie. Néanmoins, les recueils de Rybnikov et de Hilferding nous offrent des renseignements précieux, non seulement sur la génération de « diseurs » *(skaziteli)* qu'ils ont connue, mais aussi sur la phase précédente. Ils se sont efforcés de noter les textes, malgré l'insuffisance de leur procédé technique, avec une rigoureuse exactitude et de fixer le répertoire intégral des chanteurs. En outre — et cela est d'une importance majeure pour notre étude — tout en ne disposant pas d'un plan systématique, ils ont essayé de recueillir des renseignements précis sur la « biologie » du chant épique : la biographie des chanteurs, des indications sur leurs maîtres et la manière d'apprendre, leur attitude envers le chant en général et envers le texte en particulier, etc. Une autre circonstance favorable est qu'ils ont travaillé, à environ dix ans d'intervalle, dans les mêmes régions (gouvernement d'Olonec) et qu'ils se sont adressés la plupart du temps aux mêmes chanteurs. En rapprochant leurs témoignages respectifs, on peut arriver à des notions précises sur l'état du répertoire épique à cette époque, les voies de cheminement de la tradition orale, sa conservation ou sa transformation, l'importance des familles de chanteurs où la tradition se transmettait de père en fils et petit-fils, le rôle des femmes « diseuses », le goût du public. Les collecteurs de bylines qui, plus tard, ont travaillé dans d'autres régions (mer Blanche, bassins de la Pinéga, de la Mezen', de la Pecora) ont observé

en général les mêmes procédés et enrichi de la sorte les matériaux à notre disposition (Markov, Oncukov, Grigor'ev).

De nos jours, à l'époque soviétique, on a organisé de nouvelles expéditions (1), certaines d'une durée de plusieurs années, en utilisant les expériences acquises antérieurement et d'après un plan plus systématique. Il suffit d'en citer trois :

1° L'expédition 1926-1928, conduite par deux explorateurs de mérite, les regrettés frères B. et Ju. Sokolov. Fait notable, cette exploration a porté sur la même région où Rybnikov et Hilferding avaient travaillé à peu près soixante-dix ou soixante ans auparavant ; le matériel recueilli est d'autant plus utile pour l'étude de l'évolution de la poésie épique.

2° L'expédition 1926-1933, dirigée par Mme A. M. Astachova (qui, elle aussi, a fait beaucoup progresser l'histoire de la byline), dans les régions du Prionez'e, de la Pinéga, de la Mezen' et de la Pecora.

3° L'expédition 1938-1939 dans la région de Pudoga, conduite par des savants plus jeunes, G. N. Parilova et A. D. Sojmonov.

Les expéditions ont fourni un matériel qui, comparé aux recueils antérieurs, procure une vue générale du développement au cours de trois ou quatre générations. En utilisant les témoignages des chanteurs les plus âgés de Rybnikov et de Hilferding, on peut arriver même à des conclusions qui éclairent jusqu'à un certain point l'état et la vie de la byline à la fin et jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Le Nord extrême de la Russie, avec les conditions les plus dures, qui comportent une lutte perpétuelle contre les rigueurs de la nature et beaucoup de dangers, exige, jour par jour, d'énormes efforts physiques et moraux, du courage, de la solidarité. Le caractère de ses habitants, leur héroïsme *sui generis* d'une part, le caractère inaccessible de la région d'autre part, ont créé des conditions favorables pour la conservation de la culture populaire, en particulier de la tradition épique. La conception vague du « milieu épique » est insuffisante. Déjà une comparaison fugitive avec les conditions des chants épiques yougoslaves montre des différences essentielles : ici, dans les Balkans, la lutte ininterrompue contre les Turcs, a fourni continuellement de nouveaux

(1) V. Ja. PROPP, *Russkij geroiceskij epos*, pp. 508-509 ; CARAPKINA dans : *Zeitschrift f. slav. Philologie, 16*, pp. 189-203 ; *Onezskie byliny*, éd. V. Cicerov, Moscou, 1948, pp. 3-8 ; A. M. ASTACHOVA, *Russkij bylinnyj epos na Severe*. Petrozavodsk, 1948 ; la même, *Byliny Severa*. (Moscou-Leningrad), I, 1938, II, 1951.

sujets et amené la création de chants nouveaux ; là — au Nord de la Russie — la lutte contre les Tatars, qui remonte à une époque lointaine, a fourni la plus grande part des sujets, qui se sont fixés définitivement, si bien que des chants nouveaux proprement héroïques ne surgissent plus. Cela signifie que le concept du « milieu épique » doit être précisé selon le territoire et l'histoire et qu'il appelle un contenu tout à fait concret. Les mêmes considérations valent aussi pour la conception de la « mentalité épique ».

Dans un sens plus restreint, à savoir en ce qui regarde la tradition orale et les modifications de la tradition, il apparaît aussi que notre conception de la tradition est trop rigide et statique et ne correspond pas à son importance comme facteur dynamique, si bien que nous n'avons pas encore abouti à une idée claire de la tension perpétuelle entre la tradition et l'évolution, entre le facteur collectif et le facteur individuel. A cet égard, il me semble que la longue discussion (1) des folkloristes soviétiques sur les conceptions de la collectivité, de la « ustnost' » (caractère oral), de la « tradition » etc. n'est pas sans avoir apporté quelques points de vue plus précis.

Ce n'est qu'à la « périphérie » septentrionale que le chant épique est resté fidèle aux lois sévères de son propre genre en ce qui concerne le contenu et la forme, les sujets, la composition et le langage poétique. Dans les régions centrales de la Russie on n'a relevé déjà au siècle passé que de vestiges très pauvres des anciennes bylines. Les Cosaques de l'Oural occidental et du Caucase ont quitté assez tôt la tradition primordiale et développé, le plus souvent à partir de certains épisodes de la byline, une forme nouvelle (2), à savoir une courte chanson lyrico-épique chantée par un chœur à plusieurs voix. Par contre, au nord, la byline continua à être chantée par une seule personne, le « diseur » ou la « diseuse », et cela d'une manière qui mérite plutôt d'être nommée « récitation » que « chant », car on se contente d'une ou deux « mélodies » pour toute une série de chants épiques. De cette manière, la byline continua à être transmise, comme autrefois, oralement, de bouche en bouche, par des générations de campagnards, chanteurs non-professionnels. Il me semble que la conservation assez ferme du genre a été possible surtout grâce au fait que le talent de l'individu agissait ici dans un cadre assez étroit et simple, mais relativement strict. Le chanteur était obligé, en effet, d'observer les lois du genre et,

(1) Frank Wollman, *Sovetska veda o lidove tvorbé slovesné na novych cestach,* dans : *Slavia* (Prague), XXIV, 1955, pp. 402-443.

(2) Cf. A. M. Astachova dans : *RNPTv* II/2, pp. 265-272.

tout en faisant valoir son individualité, de ne pas mettre en péril la tradition. Mieux cette exigence est observée, plus la forme « classique » de la byline va être réalisée.

A part l'existence parallèle de bons et de mauvais chanteurs, à part le facteur toujours actif de l'improvisation, qui joue un rôle considérable dans chaque poésie épique — ces faits ont été notés par tous les collecteurs —, il faut encore relever l'existence de deux types de chanteurs qui conservent et modifient l'héritage d'une manière différente et que l'on pourrait nommer le type « intensif » et le type « extensif ». Le premier type de « diseur », dont Trofim Rjabinin (1) est le représentant le plus remarquable, conserve le plus strictement possible la forme qu'il a reçue de ses maîtres et concentre tous ses efforts pour approfondir le sujet, pour mettre en relief les caractères, pour donner leur plein effet aux moyens traditionnels, et cela d'une manière consciente, éloignée de tout automatisme mécanique. C'est lui qui représente la sévère discipline artistique. Seul ce type de chanteur atteint un haut degré de perfection ; il conserve et affermit en même temps la tradition. Dans la mesure où il modifie cette tradition sans s'évader jamais des limites du genre, il se montre sensible aux problèmes moraux et humains du sujet autant qu'à ceux de son époque. Sans la pénétration personnelle du sujet, l' « exploit » héroïque deviendrait seulement une aventure, le « sujet » aurait le dessus et étoufferait le « contenu » idéal et moral. Les savants russes s'accordent à reconnaître que ce type « intensif » de chanteur ne s'applique pas au sujet pour l'amour du sujet même, mais que, en premier lieu, il met l'accent sur le caractère du héros. Son attitude envers le texte, comme Mme Astachova l'a précisé, correspond tout à fait à la conception de son rôle.

L'autre type de chanteur, par contre, est « extensif » et apparaît à maints égards comme « novateur ». Sa force est fondée sur le don d'improvisation, sur l'habileté à combiner des faits divers. C'est Scegolenok qui représente distinctement cette autre variante. Ne perdons pas de vue que l'apparition même de ce type de chanteur et son accueil par le public témoignent que la tradition aussi subit un changement déterminé. Le caractère des « variantes » créées par Scegolenok et ses pareils diffère nettement de celles du premier type de chanteurs. La force créatrice ne reste point restreinte aux vieux sujets. Le chanteur « extensif » les modifie quelquefois radicalement, transpose des héros, des épisodes ou des motifs

(1) W. Chetteoui, *Un rapsode russe, Rjabinin le Père. La Byline au XIXe siècle.* Paris, 1942.

d'un chant dans un autre, combine plusieurs sujets se rapportant au même héros pour en créer des bylines « composées », « cycliques ». Bref, il se sent moins lié à la tradition du texte, poursuit une méthode d'improvisation assez libre et fait un usage beaucoup moins rigoureux des moyens traditionnels.

Si un tel type de chanteur prend le dessus, la structure de la byline va être exposée à de grands dangers, au relâchement et à la dissolution graduelle du genre. Les lignes qui séparent nettement les sujets et les caractères commencent à s'effacer. Si un tel chanteur dispose très habilement de la technique traditionnelle, par exemple d'une grande quantité de clichés de composition et de « pièces mobiles », il s'en servira volontiers pour le traitement quasi-épique d'autres sujets, par exemple de contes populaires. Ainsi il fraie la route qui conduit finalement aux auteurs des « poèmes populaires soviétiques », tels que Marfa A. Krjukova, descendante de la célèbre famille de chanteurs Krjukov, et Petr Iv. Rjabinin-Andreev, descendant du célèbre Trofim Rjabinin ; ce sont alors des auteurs qui savent chanter sur n'importe quel sujet en utilisant très adroitement les moyens traditionnels et en transformant en byline les sujets nouveaux de la révolution, de la guerre civile et de l'époque du socialisme.

Spécifions-le bien : ces phénomènes ne sont pas attribuables à une initiative arbitraire des chanteurs. Le fait seul de leur apparition et de leur réussite régionale ou temporaire, l'accueil favorable accordé par le public confirment un changement plus profond, non seulement une modification de la tradition, mais aussi des conditions de la tradition.

Un autre phénomène, constaté souvent par les observateurs, est la prédilection croissante, d'abord de certains chanteurs ou de certains centres, plus tard aussi d' « écoles » parfois régionales, pour les bylines apparentées par leur sujet à la nouvelle ou à la ballade, aux dépens des bylines proprement héroïques. Quelques bylines du « cycle de Novgorod » montraient déjà cette tendance, ainsi que le chant sur le mariage manqué d'Alesa Popovic. Au fur et à mesure que prévaut cette mode, les thèmes et les problèmes individuels et familiers vont être mis au premier plan et affaiblir l'intérêt pour les sujets héroïques. Cicerov en donne des exemples très instructifs dans son analyse du répertoire des « diseurs » de l'Onégo-Kargopol'scina (1). Tout cela, sans doute, n'est que l'expression d'une époque qui s'intéresse davantage aux conflits plus quotidiens et plus réalistes (infidélité de la

(1) *Onezskie byliny* (1948), pp. 32-65.

femme etc.) qu'aux chants reflétant l'histoire grandiose et tragique d'un peuple entier.

Une évolution parallèle a été constatée chez les Musulmans yougoslaves du Nord de la Bosnie. Là aussi, les thèmes anciens s'étaient désagrégés. Ils se transformèrent, pour ainsi dire, en matériaux primaires et furent usités pour la création de chants nouveaux, plus amples, plus romanesques, mêlant aux exploits de la guérilla des aventures amoureuses, avec beaucoup de détails de la vie quotidienne, des descriptions des mœurs, bref avec des éléments d'un réalisme et d'un psychologisme jusqu'alors inconnus.

La modification de la langue selon le dialecte du chanteur, une certaine modernisation du vocabulaire, l'influence du milieu social et de la couleur locale sur les métaphores et les comparaisons, pour laquelle M. Lipec (1) apporte quantité d'exemples, tout cela ne suffirait pas à ébranler la tradition. Une certaine rusticité, qui résulte de l'adaptation au milieu du chanteur, affaiblit, il est vrai, le sentiment de distance et de monumentalité, mais elle ne met pas en péril la byline héroïque, comme le prouve Trofim Rjabinin lorsqu'il transpose dans ses chants ses convictions sociales.

Mais nous trouvons des germes plus dangereux, accusant la dissolution du genre, dans les tentatives nombreuses de modifier plus radicalement les sujets, de les combiner d'une façon plus ou moins arbitraire, d'utiliser les sujets d'autres genres (contes populaires, chansons historiques, traditions en prose, et même la littérature écrite) afin de renouveler et d'amplifier le domaine de la byline. Un avantage particulier de celle-ci consistait en ceci qu'à un certain point de son évolution elle était restreinte à un nombre limité de sujets, de structure ferme et claire, et que l'activité modificatrice restait réduite et concentrée, tandis que, par exemple, dans les Balkans l'affluence continuelle de sujets nouveaux provenant des combats quotidiens devait accroître la tension entre le sujet et la forme.

La byline du XVIIe et du XVIIIe siècles ne puisait plus, à peu d'exceptions près, dans la réalité. Les sujets nouveaux, on les empruntait à d'autres genres, surtout aux contes populaires, c'est-à-dire à un genre qui a des lois propres, toutes différentes de celles de la byline. On trouve des exemples déjà chez Rybnikov. Au désordre provoqué par la combinaison plus ou moins arbitraire des sujets et des héros de la byline, s'ajoutait ainsi un autre facteur : les sujets étrangers

(1) R. S. Lipec, *Byliny u promyslovogo naselenija russkogo severa XIX — nacala XX veka*. Dans : *Slavjanskij fol' klor*. (Moscou, 1951), pp. 153-210.

au genre sévère de la byline, d'où un sentiment moins net de l'harmonie du contenu et de la forme. Ces transpositions aboutissaient à des résultats peu satisfaisants. A cet égard, le cas de Sorokin est des plus significatifs. Sur la demande d'Hilferding, son hôte, il entreprit de transformer un conte populaire en vers de byline, mais il abandonna aussitôt cette tentative en déclarant qu'il ne réussirait pas. Rien ne montre mieux l'instinct très sûr de cet artiste. Mais d'autres chanteurs avaient moins de scrupules. L'existence d'un nombre toujours croissant de bylines créées par la transposition de contes en vers épiques prouve que les vieux thèmes ne satisfaisaient plus et que le nouveau procédé correspondait au « goût » de l'époque. Alors les genres commencent à se mêler, les limites s'effacent, la structure même de la byline se désagrège.

Dans ces derniers temps, l'école et le livre sont devenus un facteur essentiel d'influence. Encore une fois, nous avons des parallèles dans les Balkans. Il serait erroné de supposer que l'analphabétisme soit une condition *sine qua non* pour l'existence de la poésie populaire épique. Il serait non moins faux d'attribuer la responsabilité de la décadence du chant épique simplement à l'école et au livre, à la « gramotnost' ». Ces deux faits sont, il est vrai, gros de conséquences, mais ils doivent être considérés dans le cadre d'un changement culturel plus profond et plus radical. On ne doit pas oublier que la décadence de la byline dans les régions centrales de la Russie européenne eut lieu à un moment où l'analphabétisme y régnait encore. Par contre, l'exemple de la famille Krjukov prouve que la lecture entraîne l'enrichissement du répertoire, mais nullement la disparition subite de la byline.

Ceci dit, on ne peut nier les conséquences fâcheuses de la diffusion de l'imprimé sur l'évolution de l'épopée orale ; l'expérience chez d'autres peuples le confirme. D'abord, en réalisant l'idée du texte imprimé, l'attitude du « diseur » envers le texte se modifie radicalement. Le chant épique figure dans la conscience du « diseur » comme une entité intégrale de paroles et de mélodie ; cette unité commence à se dissoudre. Maintenant, le texte est fixé, immuable ; par cela même il demande à être appris et retenu d'une façon plus mécanique. L'ordre naturel est renversé. L'échange qui s'effectuait auparavant dans un mouvement circulaire de production et de reproduction sort de la voie accoutumée. L'immuabilité même du texte imprimé provoque, pour ainsi dire, une certaine restriction de liberté du chanteur et affaiblit sa pénétration personnelle du sujet ; bref, l'imprimé tend à supprimer le moment créateur, indispensable pour une vraie vie de la poésie épique orale.

Les observations des investigateurs nous prouvent que les éditions de chants populaires en forme de brochures, colportées à bon marché, furent beaucoup demandées, au Nord de la Russie autant que dans les Balkans. Nul doute que l'influence de tels livrets ait été assez forte, principalement vers la fin du XIXe et au cours du XXe siècle. Les analyses du recueil de Markov par Mme Astachova nous en donnent une preuve irréfutable. Le texte imprimé est disponible, à la portée, on peut y revenir. Tout cela comporte une certaine mécanisation de la manière d'apprendre, la séparation du texte et de la mélodie. La part d'improvisation continuelle du chanteur disparaît. Celui-ci, désormais, apprend « par cœur ». Le point extrême de ce développement est atteint quand — comme Murko l'atteste — le chanteur chante en lisant le texte dans le livre !

La tradition était si vivante au Nord de la Russie et la transformation des conditions sociales si lente jusqu'à la révolution que la byline a pu se maintenir telle quelle dans de vastes territoires jusqu'à l'époque soviétique. Aujourd'hui, les symptômes de décadence ne peuvent pas être niés. Les expéditions de la première moitié de notre siècle ont révélé, en face d'une vitalité étonnante, beaucoup d'indices de dégénérescence (appauvrissement du répertoire, raccourcissement des chants, traitement moins soigneux du texte, etc.).

Les bons chanteurs, tout en n'étant pas des professionnels, ne sont pas des individus médiocres. Ils vivent intensément dans leur monde héroïque et se distinguent souvent par le goût de l'introspection. La plupart d'entre eux montrent dans la vie quotidienne une attitude pleine de dignité et de solennité qui remplit de respect. Leur ambition, confirmée par tant de témoignages, n'a rien de commun avec l'attitude des « star » d'aujourd'hui. Mais cette ambition peut être nourrie par le livre et l'art de lire, puisque ceux-ci stimulent le désir d'amplifier le répertoire. Si une mémoire exceptionnelle s'ajoute à la possession absolue des moyens traditionnels, alors il n'y a plus de grands obstacles pour versifier un sujet quelconque, en ayant recours à diverses sources d'information. Grigor'ev avait déjà indiqué cette faculté en parlant des meilleurs chanteurs de la Mezen'. C'est la voie que Marfa A. Krjukova choisit très tôt et qui la conduisit à ses « noviny » (bylines nouvelles).

On peut se demander si des conditions plus favorables n'auraient pas pu conduire à des formes nouvelles du genre. La tendance à combiner plusieurs sujets, à les grouper en bylines composées ou « cycliques », est caractéristique de la

poésie épique russe : le regretté R. Trautmann (1) voulait y voir une première étape vers le grand poème épique, vers l'épopée. Il faut constater d'abord que ce procès de « cyclisation » ne s'effectue pas toujours de la même façon. Il y a des chanteurs qui, simplement, joignent, l'une après l'autre, deux (ou trois) bylines sur des exploits attribués au même héros, sans que le « diseur » ait besoin d'une motivation spéciale d'un tel groupement purement additif et sans qu'il essaie de créer une transition motivée. Il se contente d'indiquer un changement de temps, en utilisant une « formule » épique pour joindre deux récits consécutifs. Mentionnons que Scegolenok récita à Hilferding plusieurs bylines rattachées à Dobrynja comme un tout intégral, mais que le même chanteur fit observer qu'elles se récitent d'ordinaire séparément. D'autres fois la contamination de plusieurs bylines témoigne d'une intention consciente et déterminée du « diseur ». C'est le cas de Trofim Rjabinin qui, en combinant un exploit d'Il'ja Muromec avec son litige avec le prince Vladimir de Kiev, renforce l'effet de son héroïsme patriotique.

Le nombre de ces bylines « cycliques » n'a cessé d'augmenter, ce qui montre qu'elles satisfont un désir spécial, un goût plus « moderne » du public. Quelle en est la cause? Notons que, excepté les chants sur la bataille de Kosovo, on ne trouve presque aucun parallèle chez les Yougoslaves. Je me borne à quelques remarques sur ce problème. Le groupement s'effectue habituellement dans le cadre de la biographie du héros, mais sans la remplir totalement depuis la naissance jusqu'à la mort. Pour Il'ja Muromec, par exemple, une certaine chronologie de ses exploits et, avec cela, un certain cadre biographique étaient donnés par la tradition. En tout cas, une telle connexion exige que les exploits attribués au même héros dérivent si étroitement de son caractère que la mention seule de son nom provoque l'idée de divers « moments biographiques » et le désir de les entendre présenter dans un seul chant.

La perte du sens du tragique renforce, de son côté, la prédominance de l'élément purement aventureux, qui favorise, lui aussi, l'entassement de sujets.

M. Propp cite des exemples (2) de ce phénomène qui se caractérise par une tendance au « happy end » et qui rappelle la destinée du Hildebrandslied allemand.

Mais n'y aurait-il pas là une tendance, inconsciente peut-

(1) R. Trautmann, *Die Volksdichtung der Grossrussen.* I. Bd. *Das Heldenlied (Die Byline)*. Heidelberg, 1935, p. 57.
(2) V. Ja. Propp, *Russkij geroicceskij epos*, p. 505.

être, à raffermir la tradition épique à une époque où elle est exposée à des ébranlements graves et commence à perdre son relief? Par le groupement «cyclique», au moins s'il s'applique aux exploits du même héros, celui-ci maintient plus facilement ses traits authentiques. Si cette remarque était vérifiée, la byline « cyclique » serait une sorte de réaction contre les forces de désagrégation.

Nous avons déjà dit que le groupement « cyclique » se borne le plus souvent à une addition plus ou moins mécanique. Les tentatives plus compliquées d'enchevêtrer deux actions différentes semblent être restées des exceptions. Pourtant le « diseur » Potap Antonov a récité une byline qui enchevêtrait systématiquement les actions de deux héros et dont la composition se distinguait par l'intermittence des événements et le changement régulier de la scène. Mais répétons-le : cette espèce de byline, qui présenterait une forme épique nouvelle, est restée une exception. Elle rappelle d'une manière frappante la composition des longs chants épiques des musulmans bosniaques qui ne se contentent plus de la forme simple et sévère des chants chrétiens, mais qui aiment à combiner une action de combat avec une aventure familière ou amoureuse. Leur technique plus compliquée trouve des analogies intéressantes chez les jongleurs du moyen âge français. Il est probable que le demi-professionnalisme pratiqué par les chanteurs bosniaques et l'influence des beys de Bosnie, leurs mécènes féodaux, ont contribué à ce développement caractéristique (1). Au Nord de la Russie, il n'y avait ni féodalité ni mécènes.

L'art de la byline a réussi à conserver, au moins chez ses meilleurs représentants, l'unité de style et la simplicité grandiose qui en font le genre le plus remarquable de la poésie populaire russe, grâce à des conditions spéciales et favorables, l'isolement régional, la distance des événements historiques qui ont fourni les sujets, la rigueur et la perfection relative de la composition et du style.

Néanmoins, la déchéance ne peut pas être arrêtée et se produit par suite d'une loi immuable. En ce moment, elle est accélérée par les formes nouvelles de l'organisation sociale et économique. C'est ainsi que certains phénomènes retardataires ou des tentatives occasionnelles de rappeler la byline à la vie ne peuvent pas nous donner le change. Le fait du stade

(1) A. SCHMAUS, *Studije o krajinskoj epici*, dans : *Rad Jugoslav. akad. znan. i um.* (Zagreb), 297, 1953, pp. 89-247 ; le même, *Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung*, dans : *Münchener Beitraege zur Slavenkunde (Festgabe fuer Paul Diels)*. Munich, 1953, pp. 294-320.

final n'est pas démenti — il est même confirmé — par le phénomène sensationnel de Marfa Krjukova lequel n'est dû qu'à la rencontre heureuse d'une tradition orale vivante avec les courants actuels du folklore soviétique. Ces problèmes furent quelque temps obscurcis dans l'U.R.S.S., du fait qu'on s'était d'abord habitué à identifier les productions poétiques, mises immédiatement sur le papier, avec la poésie populaire proprement dite et qu'on croyait pouvoir négliger le fait de la circulation orale des poèmes. Entre temps, ces questions ont été éclaircies et rectifiées par une longue discussion, sur la portée de laquelle on trouve les meilleurs renseignements dans le rapport cité ci-dessus de M. Fr. Wollman. Ainsi le phénomène des « poèmes populaires soviétiques » de Marfa A. Krjukova, de ses « noviny », chants très longs et exubérants en vers de byline sur Lénine, Capaj, mais aussi sur Lomonosov etc., apparaît maintenant dans un autre jour.

Ces « poèmes », qui puisent leur matériel dans des sources d'information très différentes, se servent de la technique et du langage poétique, des clichés et des « pièces mobiles » de la byline (1), mais seulement comme d'un appareil extérieur ; à maints endroits, il est vrai, la poétesse fait preuve d'une grande expérience et obtient un vrai succès, car la conception pathétique et héroïsante des personnages et des événements facilite une telle adaptation. N'oublions pas, du reste, que l'effet produit par ces poèmes est, en grande partie, dû au fait que la tradition épique, comme telle, est toujours, même aujourd'hui, en état de toucher le public russe.

Mais les conditions nécessaires pour faire de ces poèmes des bylines, au sens propre du mot, font totalement défaut. Non seulement ils nient les lois fondamentales de la tradition épique, mais ils ne peuvent pas être appris par d'autres chanteurs, ils ne circulent pas, ne produisent plus de « variantes ».

Leur création ne peut pas être imaginée sans l'expérience des siècles passés, sans les riches moyens d' « improvisation » mis à la disposition du chanteur d'aujourd'hui et dont Marfa Krjukova fait un emploi vraiment fascinant. Mais que seraitelle sans cette tradition que tant de générations ont perfectionnée et gardée avec amour et qui serait détruite depuis longtemps par un emploi tel que celui qu'en fait Marfa Krjukova? Donc, on ne doit pas parler d'une évolution organique, mais d'une exception, d'un phénomène accidentel qui accélère la disparition de la byline au lieu de la rappeler à la vie. Le

(1) K. Hartmann, *Die Rhapsodin M. S. Krjukova, ihre sowjetischen Volkspoeme und deren Verhaeltnis zur Tradition des grossrussischen Heldenliedes*, dans : *Die Welt der Slaven*. (Wiesbaden), 2, 1957, pp. 394-418.

phénomène est digne d'être étudié, mais à dire vrai, il se trouve déjà hors du domaine de la poésie populaire épique.

La tâche d'aujourd'hui est de sauver tout ce qui peut être sauvé de l'héritage du passé. Les meilleurs experts russes, dont nous n'avons pu citer que quelques contributions, ont donné par leurs enquêtes et leurs études un exemple qui mérite d'être suivi. Il ne s'agit pas seulement de la mise à la portée des chercheurs d'un matériel indispensable pour la connaissance de l'histoire de la byline russe, mais de contributions qui faciliteront la solution des questions essentielles de la poésie populaire épique et de l'épopée en général.

Les Russes et les Slaves du Sud ont eu une chance que les autres peuples européens ne pouvaient pas partager, c'est que leur poésie épique est restée vivante jusqu'au moment où elle trouvait accès dans la conscience culturelle de la nation entière. Mais il s'agit, en même temps, d'un trésor culturel qui mérite l'attention et la collaboration des savants étrangers. Cette collaboration sera, en dernier lieu, utile pour les recherches concernant l'origine et l'histoire des épopées nationales en leur complexité totale, une des manifestations les plus vénérables du génie des nations et de l'humanité.

Aloïs Schmaus.

(Université de Munich.)

L'épopée irlandaise du cycle d'Ulster

Pendant que l'Europe occidentale était submergée par le flot des grandes invasions, l'Irlande que protégeait pour quelques siècles encore son insularité, se convertissait au christianisme et, la première de toutes les nations européennes, traduisait *l'Iliade, la Pharsale* et *l'Enéide*. A une époque qui n'a valu à la France que de maigres textes, *Séquence de sainte Eulalie* ou *Vie de saint Léger*, bien avant *la Chanson de Roland*, bien avant le *Beowulf* et les *Eddas*, plusieurs siècles avant le *Nibelungenlied*, l'Irlande était riche d'une littérature nationale abondante et variée.

Mais s'il est un domaine étrange à explorer, où le paradoxe et le fantastique, se mêlent et se côtoient à plaisir, dans une atmosphère à la fois archaïque, pastorale, guerrière, c'est bien le domaine de l'épopée irlandaise.

Épopée païenne s'il en fut. Mais relisons le commentaire simple et quelque peu déroutant qui termine l'histoire de la *Maladie de Cuchulainn* (1), le principal héros du cycle d'Ulster : « *Ceci montre que les gens de l'Autre Monde* (sidhe) (2) *faillirent faire périr Cuchulainn, parce que le pouvoir des démons était grand avant la foi* [*chrétienne*] ; *il était si grand que les corps des démons livraient bataille aux hommes, et ils leur montraient des beautés mystérieuses, comme si elles étaient éternelles, ce qui était alors cru par eux. C'est à propos de ces apparitions qu'il est parlé par les ignorants de* sidhe *et de gens du* sidhe. »

Si l'on réfléchit que ces lignes sont d'un moine du XIe siècle, fort bon chrétien comme on le voit, mais qu'elles sont la conclusion inattendue de sept folios complets d'un des plus vieux manuscrits irlandais que nous possédions, et que le texte de ces sept folios est imprégné de paganisme comme rarement texte peut l'être, on a un aperçu sur ce phénomène

(1) Cf. notre traduction *la Maladie de Cuchulainn et l'unique jalousie d'Emer*, in *Ogam*, tome X, fasc. 4/5, 1958, nos 58-59, § 1-49.

(2) Le *side* ou *sidhe* (en graphie moderne) désigne l'Autre Monde, souterrain ou maritime, dans toutes les légendes irlandaises.

unique qu'est la transmission de l'épopée irlandaise. N'est-il pas absolument paradoxal, contraire à toutes les règles établies, qu'un clergé ait toléré et conservé ce que partout ailleurs il a pourchassé et détruit de son mieux? (1).

Il faut tenir compte du caractère extrêmement particulier du christianisme celtique pour comprendre un tel phénomène. Dans presque tout l'Occident chrétien, le passage officiel du paganisme au christianisme s'est fait avec un accompagnement de contrainte légale visant les *pagani*, les derniers tenants du culte condamné : fermeture des temples à Rome, anathèmes et mesures incessantes prises par les conciles et les évêques de Gaule, conversion brutale des Saxons par la rude poigne de Charlemagne. En Irlande, rien de tout cela : les *filid* ou anciens homologues des augures latins, les collègues des druides dans l'ancienne hiérarchie religieuse celtique, se sont inclinés devant saint Patrick, évangélisateur de l'Irlande, qui, selon l'hagiographie tant latine que gaélique, les vainquit plus souvent par la magie que par la persuasion. Mais les rois et princes se laissaient attirer par la divinité la plus puissante, convaincus qu'elle protégeait mieux, même si la conversion nécessitait l'emploi de moyens que notre moyen âge devait plus tard qualifier de diaboliques. C'est un *file* que saint Patrick choisit ainsi pour premier évêque de race indigène, sur les conseils d'un autre *file!* Et puisque aussi bien tout ce qui n'était pas magie noire ou offrande aux « idoles » ne tombait sous le coup d'aucune condamnation, les *filid* purent se convertir sans dommage et persévérer dans une bonne partie de leurs activités (2).

De l'ancienne organisation sociale de l'Irlande païenne ne disparurent donc que deux choses : les druides proprement dits, qui avaient pour domaine les sacrifices désormais interdits, et les associations militaires des *fianna*, troupes de mercenaires vivant en marge des lois, luttant sans trêve entre eux ou contre un ennemi commun pour le simple plaisir de l'action héroïque.

Et le pays se couvrit rapidement de monastères, d'églises et de fondations pieuses, dans lesquels la vie intellectuelle prit un magnifique essor. Mieux encore, l'Irlande christianisée profita de l'apport des savants continentaux qui cherchaient un refuge contre les barbares. Aux VIIe et VIIIe siècles se développe

(1) Par comparaison à la Gaule, les raisons de ce phénomène ont été analysées dans un compte rendu des *Hommages à Waldemar Deonna*, cf. Fr. Le Roux, in *Ogam*, IX, pp. 384 sqq.

(2) Cf. Fustel de Coulanges, *Comment le druidisme a-t-il disparu?* in *Revue celtique*, IV, 1879, pp. 37-59; J. Vendryès, *Druidisme et christianisme* in *C.R.A.I.*, 1946, pp. 310-329.

une brillante civilisation irlandaise à laquelle la renaissance carolingienne doit plus qu'elle ne lui a apporté.

Mais — et c'est ici qu'intervient une particularité de l'ancienne religion — l'Irlande païenne n'écrivait pas : les prescriptions religieuses interdisaient de confier les secrets des prêtres à des documents que les profanes auraient pu consulter. Or, en même temps que l'emploi de l'écriture se faisait de plus en plus urgent pour les besoins liturgiques, les anciens mythes et les très vieilles légendes épiques passaient plus ou moins du plan de la réalité à celui de la fiction, ou si les personnages gardaient une saveur de réalité, du moins recevaient-ils l'excuse très valable d'avoir vécu avant l'avènement de la vraie foi. Dans l'esprit des Irlandais de cette époque, les faits et gestes de ces héros épiques perdaient toute valeur religieuse propre et se contentaient au besoin des apparences de la magie.

Alors même que se constituait une chrétienté celtique très originale (1), il paraissait licite, sans heurter ni canon ni dogme, de transcrire les anciens mythes, non pas pour l'édification des contemporains, mais pour assagir et canaliser quelque peu un amour-propre national bruyant et expansif. Même dans leur démesure païenne, Cuchulainn et le roi d'Ulster Conchobar étaient trop sympathiques pour qu'on les abandonnât à l'oubli et aux rigueurs de l'enfer ! De là vient que nous devons le *Lebor na hUidre* ou *Livre de la Vache Brune* (ainsi nommé par allusion à la reliure de l'ouvrage) à un religieux de l'abbaye de Clonmacnoise, que le *Lebor Lagin* ou *Livre de Leinster*, actuellement en cours de publication, est en grande partie l'œuvre d'un évêque de Cork, Find Mac Gorman, et que si nous en croyons nos sources, un des plus grands successeurs de saint Patrick, saint Ciaran, aurait évoqué et fait surgir de sa tombe le héros païen Fergus pour entendre de lui — et coucher par écrit — le long récit du *Tain Bo Cualnge* ou *Razzia des vaches de Cooley* que les *filid* d'Irlande ne savaient plus, à cette époque, réciter par cœur d'un bout à l'autre...

Moyennant la suppression de quelques détails trop visiblement païens ou trop scabreux, les moines irlandais ont donc transcrit et transmis une épopée purement païenne de forme et de fond, sachant pertinemment que cette épopée était païenne et ils l'ont fait « *pour la gloire de Dieu et l'honneur de l'Irlande* ».

« *Au VII*e *siècle, les écoles d'Irlande brillent de tout leur éclat. Il y en avait de trois sortes; les écoles de lettres latines et chrétiennes, les écoles de droit coutumier national et les écoles*

(1) Cf. Dom Gougaud, *les Chrétientés celtiques*, Paris, 1911, p. 410.

des filid. *C'est dans ces dernières que, pendant douze ans, les* filid *apprenaient, outre les histoires épiques, l'écriture ogamique, les lois de la versification, qui comprenait trois cent cinquante espèces de vers, la grammaire et le vocabulaire archaïque, particulièrement la langue savante, inconnue du vulgaire et dont ils faisaient usage entre eux* » (1).

L'épopée irlandaise est donc, au départ et par tradition très ancienne, une *épopée à la fois orale et savante.* Ceux qui la détenaient ne devaient pas tenir à la galvauder ni à perdre la supériorité de leur condition sociale qui faisait d'eux, jusqu'en pleine époque chrétienne, les égaux des nobles, parfois des rois de province et des évêques, suivant une hiérarchie minutieuse où entrait en ligne de compte le nombre des histoires, grandes et petites, qu'ils savaient raconter.

Au besoin la satire était une arme, car le Celte a toujours craint le pouvoir des mots et se berce volontiers de rythmes et de rimes magiques. Quand le « mauvais » roi Bress exige trop d'impôts, se montre trop avare, et que les haleines des chefs « *ne sentent pas la bière* », le *file* Coirpre, à qui il a eu le tort d'offrir par dérision trois petits pains sur un plat, le satirise ainsi :

Sans nourriture sur son plat,
sans lait de vache pour nourrir un veau,
sans une demeure d'homme dans l'horreur de la nuit,
sans une troupe de conteurs à ses ordres, ainsi soit Bress (2).

Cela suffit pour que le roi ainsi visé soit obligé par les chefs de l'Irlande à se démettre de ses fonctions... La satire est une menace courante et les satiristes méchants pouvaient provoquer une guerre ou une catastrophe en réclamant d'un chef ou d'un roi ce dont un tabou, une *geis* lui interdisait de se séparer. Ainsi dans le *Siège de Howth* un *file* d'Ulster, Atherne, réclame successivement du roi du Munster, Mes Gegra, un de ses yeux, sa femme, de grandes richesses, puis les femmes des principaux chefs du Munster... Mes Gegra ne refuse rien, par peur de la satire, mais les chefs essayent de récupérer leurs femmes dès que le *file* est sorti du pays, poussant devant lui son immense butin. Et c'est la guerre, où le roi Mes Gegra trouve la mort (3).

L'épopée ne deviendra « populaire » que dans le cours des siècles : les prétentions des *filid* s'étant quelque peu réduites,

(1) G. DOTTIN, *l'Epopée irlandaise*, p. 33.
(2) *Cath Maige Tuireadh*, § 39.
(3) Wh. STOKES, *The Siege of Howth*, in *Revue celtique*, VIII, 1887, pp. 47 sqq.

ces derniers tomberont peu à peu au rang des bardes ou chanteurs vulgaires, ménétriers sans formation poussée et que les hautes classes de l'Irlande médiévale méprisaient.



Les anciens Irlandais classaient les innombrables récits de leur littérature par genres : combats, razzias, meurtres, naissances, navigations, antiquités, généalogies, maladies, amours, dialogues, festins, visions, destructions, etc... Les scribes recopiaient les uns ou les autres selon les besoins ou selon leurs idées propres ; ils composaient des recueils remplis de variantes, d'abrégés, d'interpolations ou d'erreurs qui font de la critique textuelle de la littérature irlandaise une des plus difficiles qui soient. Le plus souvent, seul l'état de la langue donne une idée de l'âge du texte. Et encore ce critère n'est-il pas toujours sûr, puisque les copistes rajeunissaient la langue dans la mesure du possible. C'est ainsi que la version B de la *Mort de Cuchulainn* nous est parvenue dans une langue qui est intermédiaire entre le moyen irlandais et l'irlandais moderne : elle date du XVIe siècle. Et le texte le plus intéressant de l'épopée mythologique, le récit du *Cath Maige Tuireadh* ou « *Bataille de Moytura* » (Mag Tured) (1) nous est conservé dans un manuscrit du XVe siècle. Mais il va de soi que le texte est infiniment plus ancien et, de-ci de-là, le copiste a laissé un passage difficilement compréhensible ou une pièce de « rhétorique » qui rebutent les plus experts des philologues modernes.

Les chercheurs d'aujourd'hui préfèrent opérer un classement par cycle :

— *Cycle d'Ulster*, de loin le plus intéressant et le plus complet de tous les groupes de légendes irlandaises. Ses personnages principaux, Cuchulainn, le roi Conchobar, Conall Cernach le coupeur de têtes, Fergus, la reine Medb reviennent dans presque tous les textes et sont fortement campés ;

— *Cycle de Finn*, souvent nommé par erreur depuis Mac Pherson cycle ossianique ; il conte les aventures innombrables des héros ou *Fianna* groupés autour de Finn. C'est le cycle la plus « moderne » et le plus profondément remanié. On y rat-

(1) Ou encore, si l'on traduit le toponyme « Bataille de la plaine des piliers ». Le récit expose comment les *Tuatha Dé Danann* ou « Tribus de la déesse Dana », autrement dit les prédécesseurs mythiques des fils de Mile, ou Irlandais, réfugiés dans le *sidhe* à l'arrivée de ces derniers, avaient vaincu les Fomoire ou génies maléfiques.

tache en annexe les « navigations » ou voyages vers l'autre monde.

— *Cycle mythologique* : le texte principal en est la *Bataille de Moytura* et son propos est de raconter les origines mythiques de l'Irlande, plus ou moins confondues avec des traditions historiques ou pseudo-historiques, ou encore épiques dans un ouvrage comme le *Lebor Gabala* ou « Livre des Conquêtes ».

— *Cycle des rois* ou cycle des légendes purement historiques, dont le point de départ est constitué par des événements historiques à peu près contrôlables.

Nous nous limiterons ici à l'analyse de textes du cycle proprement épique, le *Cycle d'Ulster*, et tout particulièrement du *Tain Bo Cualnge* ou « *Razzia des Vaches de Cooley* », dont le thème est le suivant :

Ailill, roi de Connaught, et sa femme la reine Medh *(db = v)* ont une nuit une « *dispute sur l'oreiller* » pour savoir lequel des deux est le plus riche. Mais, après de multiples comparaisons, on ne trouve rien, dans les biens considérables de l'un qui ne se trouve également dans les biens de l'autre, « *sauf qu'il y avait un taureau remarquable pour les vaches d'Ailill; c'était le veau d'une vache à Medh, il s'appelait Beau-Cornu, mais il n'avait pas voulu être dans un bien de femme et il était parti chez les vaches du roi.* »

Apprenant qu'un taureau semblable existe en Ulster, Medb envoie des messagers le demander, et sur le refus du propriétaire de le livrer ou de le prêter, elle rassemble une grande armée et envahit et pille l'Ulster. A ce moment, précisément, les Ulates mâles ressentent les douleurs de l'enfantement par suite de la malédiction de la déesse Macha. Cuchulainn défend *seul* la province contre l'Irlande coalisée ; puis les Ulates guéris interviennent et l'armée irlandaise se retire, en emmenant toutefois le taureau, objet des convoitises de la reine.

Cette dernière n'en profite cependant pas. Le taureau d'Ailill et celui qui vient d'être razzié se battent furieusement dès qu'ils sont en présence l'un de l'autre. Le taureau de Cualnge tue son adversaire et retourne dans le pays de Cualnge pour y mourir de ses blessures (1).

Tel qu'il nous est parvenu, ce récit occupe trois cents pages environ d'impression moderne, coupées de poèmes, de digressions nombreuses, d'explications annexes : source inépuisable de renseignements précis et d'éléments de comparaison avec

(1) Publié par Windisch, *Irische Texte, Extraband*, V, Leipzig, 1905, 1120 pages, avec introduction, notes, glossaire et traduction allemande. Traduction des textes cités ici par Ch. J. Guyonvarc'h.

d'autres textes celtiques ou indo-européens. On ne s'étonnera pas de voir un tel sujet, une razzia de bétail, occuper le premier plan de cette épopée. Dans l'Irlande antique, — il ne faut pas le perdre de vue, — la richesse ne se mesurait pas en terres, mais en têtes de bétail, toute autre monnaie étant inconnue. Le premier des hommes libres ou *boaire* était celui qui pouvait justifier d'une certaine richesse, évaluée en bêtes à cornes. L'élevage du bétail est d'ailleurs resté une des principales richesses de l'Irlande moderne.

Les personnages sont historiques : Conchobar, Cuchulainn, Ailill, Mebd ont vécu à la fin du Ier siècle avant notre ère ou au début du siècle suivant. Mais alors que les Romains ont « *historicisé* » leurs mythes, les Celtes ont mythisé leur histoire : ici, la reine Medb symbolise la souveraineté de l'Irlande : souveraineté fragile, sujette à la chance, aux amours capricieuses, dans un pays où la notion romaine de l'État est absente.

Le moine qui a transcrit la *Razzia des vaches de Cooley* n'a pas manqué de reproduire à la fin du poème une curieuse exhortation de l'auteur aux futurs récitants de son œuvre ; il les conjure de ne pas altérer le contenu du poème : « *Bénédiction sur quiconque gardera fidèlement le Tain en mémoire et ne lui donnera pas une autre forme* ». Puis, en un latin très convenable, le copiste exprime des réserves en son nom personnel sur la véracité de cette histoire : *Sed ego qui scripsi hanc historiam aut verius fabulam, quibusdam fidem in hac historia aut fabula non accomodo. Quædam enim ibi sunt præstigia demonum,........................, quædam non, quædam ad delectationem stultorum.* « Mais moi qui ai écrit cette histoire, ou plutôt cette fable, je n'attache aucune foi aux choses contenues dans cette histoire ou fable. Car une partie consiste en artifices des démons et une partie en inventions poétiques ; une partie est vraisemblable, une partie ne l'est pas et une partie est pour le plaisir des sots » (1). Peut-on mieux se laver de tout soupçon d'hétérodoxie et mieux engager le lecteur à relire ce dont il est question? Il est vrai que les pages du *Tain* sont longues : 52 folios du Livre de Leinster, riches de couleurs, de mouvement et de querelles ou de fracas guerrier (2).

A travers toutes les transcriptions, les variantes et les généalogies de manuscrits, il importe de remarquer que la forme du récit reste essentiellement orale. La narration est

(1) *Book of Leinster*, t. II, folio 104b.

(2) De nombreux folios du *Yellow Book of Lecan* ou du *Lebor na hUidre* sont consacrés également au *Tain*.

simple et énumère les événements, au présent ou au passé, dans l'ordre où ils se sont produits, sans exclure une certaine lourdeur, une propension à la répétition, comme pour faciliter aux auditeurs l'intelligence du récit.

Ainsi sont dépeints les messagers chargés par la reine Medb de demander le taureau Donn. Ils vont directement au fait : « Alors les courriers allèrent à la maison de Daré fils de Fiachna. Et voici le nombre des courriers qui allèrent chez Daré, à savoir neuf. On souhaita la bienvenue à Mac Roth dans la maison de Daré. C'était convenable car Mac Roth était le premier courrier. Daré demanda à Mac Roth la raison de son voyage et pourquoi il était venu. Le courrier raconta pourquoi il était venu, ainsi que la contestation entre Medb et Ailill : « C'est pour demander la remise en prêt du Brun de Cualnge pour rivaliser avec Findbennach (1) que je suis venu, dit-il, et en récompense du prêt tu recevras cinquante génisses, le Brun de Cualnge lui-même, et quelque chose encore en plus. Viens toi-même avec le taureau et tu recevras l'équivalent de ta propre terre, dans les champs de la douce plaine d'Ae, et un char de la valeur de trois fois sept captives et l'amitié de la hanche de Medh encore en plus de tout cela (2).

La composition du récit est exempte de toute rigueur. De temps en temps, la narration s'arrête : une digression — parfois de plusieurs paragraphes ou de tout un chapitre — est introduite dans le texte sans aucun procédé de liaison. Le personnage ou le copiste (qui ne parle jamais en son propre nom) ne résiste pas au plaisir de donner un détail savoureux ou savant, une étymologie, une localisation, une description surtout. Le récit de la *Maladie de Cuchulainn* est interrompu brutalement par la description du festin du taureau et de l'élection royale, puis par le long discours que Cuchulainn adresse sous forme de préceptes à son fils adoptif Lugaid Reoderg, lequel vient d'être élu roi suprême d'Irlande :

« *Il y avait une assemblée des quatre cinquièmes de l'Irlande en ce temps-là pour savoir s'ils trouveraient quelqu'un pouvant être choisi par eux pour être fait roi d'Irlande... Le festin du taureau se faisait donc ainsi, c'est-à-dire qu'on tuait un taureau blanc, et un homme seul devait consommer à satiété de la viande et du bouillon, et s'endormir de cette satiété, et une* [*parole*] *de vérité était chantée sur lui par quatre druides; il voyait dans son*

(1) Littéralement « Blanc cornu », blanc ayant ici, comme souvent en irlandais, le sens de beau. En langage hagiographique par exemple *in drong find* « la troupe blanche » ou « la belle troupe » désigne les anges.

(2) *Book of Leinster*, II, folio 54 b.

rêve l'aspect de l'homme qui devait être élevé à la royauté, par son apparence, par son caractère, son allure et le travail qu'il faisait. Quand l'homme se réveilla de son sommeil, il raconta sa vision aux rois, c'est-à-dire un jeune guerrier noble et fort, avec deux ceintures rouges autour de lui, et qu'il était à côté de la couche d'un homme malade à Emain Macha... Cuchulainn se leva alors pour l'enseignement de son fils adoptif et dit : « Ne cherche pas de querelle violente et vulgairement basse, — ne sois pas fier, rude et hautain... » (1).

Les énumérations sont fréquentes, répétées, longues, bariolées, minutieuses ; ainsi quand Ailill et Medb comparent leurs biens respectifs : « *On leur apporta leurs cuves, leurs récipients, leurs seaux de fer, leurs cruches, leurs cuvettes, leurs vases à anses. On leur apporta leurs anneaux, leurs bracelets, leurs bagues de pouce, leurs bijoux d'or et leurs habits aussi bien pourpres que bleus, noirs et verts, jaunes que variés et gris, bruns, tachetés et rayés. On amena leurs nombreux troupeaux...* » (2).

Le style de la prose est simple, parlé, souvent rude et maladroit. Les redondances ou insistances sont en tout cas fréquentes : *ol se*, « *dit-il* », joue souvent un rôle conjonctif entre deux membres de phrase. Voici le début du récit intitulé *le Meurtre de Conchobar* : « *Les Ulates furent une fois en grande ivresse à Emain Macha. Il arriva alors entre eux de grandes disputes et* [*comparaisons*] *de victoires à savoir entre Conall, Cuchulainn et Loegaire.* « *Apportez-moi* », *dit Conall*, « *la cervelle de Mes Gegra, afin que les guerriers soient prêts à la comparaison des trophées.* » *C'était la coutume des Ulates en ce temps-là, pour chaque guerrier qu'ils tuaient en combat singulier, d'enlever la cervelle des têtes et de les mélanger à de la chaux jusqu'à ce qu'elles devinssent des balles dures. Et quand ils étaient en disputes et en comparaisons de trophées, ils les portaient avec eux et les avaient dans la main...* » (3).

Les pièces de vers sont presque toujours plus anciennes, plus difficiles, de traduction délicate ; la métrique en est très souvent compliquée, quelquefois mal suivie, mais la langue est toujours d'une incroyable richesse et d'une grande variété de notations. Voici Emer jalouse se lamentant d'être abandonnée de son mari Cuchulainn : « *S'il ne vient pas à Emain, c'est à cause de la belle qui l'a quitté : — ma voix meurt, elle est*

(1) Cf. note 1 ; § 23, 24, 25. *Lebor na huidre*, éd. Best-Bergin, Dublin, 1929, folios 46 b-47 a.

(2) *Book of Leinster*, II, folio 54 a.

(3) Cf. notre traduction *le Meurtre de Conchobar*, in *Ogam*, X, 1958, n°s 56-57, pp. 129-130, § 1 ; *Book of Leinster*, III, folio 123 b.

morte, — c'est pour cela que je suis malheureuse. — Mois, saison, année, sans sommeil dans le mariage, — sans les douces paroles d'un homme, — il ne m'écoute pas, ô fils de Riangabair... » (1).

On ne craint jamais la répétition, même si elle n'ajoute que peu à la narration. Ainsi quand Medb rassemble son armée et interroge la prophétesse Fedelm sur l'issue des combats, on a à six reprises la question et la réponse : « *Fedelm, la prophétesse, comment vois-tu l'armée? — Je la vois toute rouge, je la vois rouge...* »

On ne craint pas non plus l'exagération, l'outrance qui heurte le bon sens, mais qui parle à l'imagination. Ainsi ce taureau de Cualnge qui couvrait cinquante génisses par jour, protégeait cinquante guerriers de la chaleur ou du froid ; ou encore le cochon de Mac Dáthó, qu'il fallait quarante bœufs pour traîner. Et Cuchulainn dans ses contorsions « *avait un art à lui, quand il était de mauvaise humeur, d'enfoncer l'un de ses yeux si [profondément] qu'un héron n'aurait pu l'atteindre dans la tête, et il faisait saillir l'autre à la taille d'un chaudron pour cuire un veau d'un an* »...

L'épopée irlandaise ne contient pas de descriptions de paysages ; de temps en temps seulement, on donne un repère permettant à des auditeurs connaissant bien le pays de situer l'endroit où se passa l'action. On ne fait pas de sentiment, ou très peu : les haines sont fortes, les amitiés fidèles, les passions violentes. Le duel ou la bataille règlent d'ailleurs de manière expéditive toutes les contestations, y compris celles qui concernent les places dans les festins. Le reste, quand il y a lieu, est réglé par les tabous ou la magie. La vie est collective, dépourvue de toute complication ou réflexion. Au besoin les druides s'en chargent.

L'esthétique de l'Irlande médiévale ou antique ressemble ainsi très peu à la nôtre. Mais la simplicité des moyens mis en œuvre n'empêche pas la création de personnages fortement individualisés, et il s'en dégage une vie intense, bizarre, colorée. Quelquefois même, quand le conteur a su varier les épisodes, il y passe un grand souffle dramatique. Un des plus beaux et des plus curieux passages du *Tain Bo Cualnge* décrit la rentrée triomphale du héros Cuchulainn, âgé de sept ans, à Emain Maccha, capitale des Ulates, après ses premiers exploits : « *Ils avancèrent jusqu'à ce qu'ils atteignirent Emain. C'est alors que Lebarcham, fille de Aue et Adarc, les remarqua. « Voici un homme en char, dit Lebarcham, et effrayante est sa venue. Les têtes de ses ennemis, rouges de*

(1) Cf. note 1 ; § 29.

sang, sont à côté de lui dans son char. De beaux oiseaux blancs restent près de lui dans son char. Des cerfs qui ne sont pas faits pour la course en char sont retenus prisonniers par lui par des chaînes et par les liens de la captivité; et si on ne s'attend pas à lui cette nuit, les jeunes Ulates tomberont par lui. — Nous connaissons ce conducteur de char, dit Conchobar, c'est le petit garçon de ma sœur qui est allé jusqu'à la frontière, il a rougi ses mains et n'est pas rassasié de combat, et si on ne s'attend pas à lui, tous les jeunes hommes d'Emain tomberont par lui. » Et la décision qu'ils prirent fut de faire sortir une troupe de femmes à la rencontre du jeune garçon, c'est-à-dire trois cinquantaines de femmes, c'est-à-dire dix et sept fois vingt femmes fières et rougissantes de leur nudité, toutes en une seule fois, avec devant elles la princesse des femmes, Scandlach, pour lui montrer leur nudité et leur pudeur. Toute la troupe de femmes sortit et elles lui montrèrent leur nudité et leur pudeur. Le garçon cacha sa figure devant elles et dirigea son visage vers le char pour qu'il ne vît pas la nudité ni la pudeur des femmes. Alors le jeune garçon fut levé de son char. On le porta dans trois cuves d'eau froide pour lui noyer sa fureur, et dans la première cuve le petit garçon fit sauter les planches et les cercles de la cuve comme une coquille de noix autour de lui. Dans la deuxième cuve, l'eau aurait bouilli haut comme le poing. Dans la troisième cuve l'un supportait [la chaleur] et l'autre ne la supportait pas. Et voici que la fureur du jeune garçon diminua et qu'on lui passa ses vêtements. Ses formes lui vinrent et il se transforma en une roue pourpre depuis le sommet de la tête jusqu'à terre. Sept doigts à chacun de ses deux pieds et sept doigts à chacune de ses deux mains, et sept pupilles dans chacun de ses yeux royaux et sept gemmes de l'éclat de l'œil en particulier dans chaque pupille. Quatre fossettes dans chacune de ses deux joues : une fossette bleue, une fossette pourpre, une fossette verte, une fossette jaune, cinquante tresses de cheveux blonds d'une oreille à l'autre comme le peigne d'un bouleau ou comme les aiguilles d'or brillant vers le visage du soleil. Une partie chauve sur lui, comme si une vache l'avait léché; un manteau vert sur lui avec une broche d'argent, une chemise tissée d'or sur lui, et le jeune garçon fut porté entre les jambes de Conchobar, et le roi se mit à caresser sa chevelure rasée... » (1).

L'épopée vivante de l'Irlande a traversé les siècles. Au XIXe siècle encore, les conteurs irlandais, successeurs des *filid*, savaient redire la triste histoire de Deirdre des douleurs, la plus belle des jeunes filles d'Irlande, aux cheveux noirs,

(1) Cf. *Ogam*, X, 1958, pp. 41-42.

aux lèvres rouges comme le sang, à la peau blanche comme la neige :

Ne brise pas aujourd'hui mon cœur;
bientôt j'atteindrai ma tombe prématurée,
le chagrin est plus fort que la mer,
le sais-tu, ô Conchobar? (1).

Et une ballade du XVIII[e] narre la mort du fils unique de Cuchulainn, Conlae, tué en combat singulier par son propre père qui ne le connaissait pas, telle que la racontait déjà, en vieil irlandais du X[e] siècle, le Livre Jaune de Lecan : « *Il mit alors ses bras autour du cou de chaque homme, dit adieu à son père et mourut aussitôt. On fit ensuite la lementation funèbre, la tombe et la stèle, et jusqu'à la fin* [*d'une période*] *de trois jours on ne laissa aucun veau aux vaches chez les Ulates en mémoire de cela* » (2).

Les textes irlandais ont fait l'objet d'un très grand nombre de publications dont la plupart sont actuellement difficilement accessibles. En France on n'a guère que : D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *l'Epopée celtique en Irlande* (traductions très lâches) et Georges DOTTIN, *l'Epopée irlandaise.* Mais ces deux livres sont épuisés et ne se trouvent que rarement en occasion. Tout aussi rare est le travail de Rudolf THURNEYSEN, *Die irische Helden-und Königsage.* Les principaux recueils sont : la vaste collection des *Irish Texts*, en tout 47 volumes publiés depuis 1898 par la Irish Texts Society de Dublin ; les *Irische Texte* de E. WINDISCH, cinq gros volumes publiés entre 1888 et 1914 ; les *Mediaeval and Modern Irish Series* publiés par le *Dublin Institut for Advanced Studies.* On a maintenant 16 fascicules, qui apportent des éditions critiques très précieuses, mais sans traduction. Les 3 volumes publiés, du *Book of Leinster* sont également sans traduction.

On trouve cependant des traductions anglaises, allemandes, françaises dans les revues suivantes : *Eriu* (depuis 1904), *Etudes celtiques* (depuis 1936), *Ogam-Tradition celtique* (depuis 1948), *Revue celtique* (de 1870 à 1934), *Zeitschrift fur Celtische Philologie* (depuis 1898).

FRANÇOISE LE ROUX
et CHRISTIAN J. GUYONVARC'H.

Rennes, *Samain*, 1958.

(1) Traduction G. DOTTIN, *l'Epopée irlandaise*, p. 85.
(2) Cf. notre traduction *la Mort du fils unique d'Aife*, in *Ogam*, IX, 1957, pp. 115 sqq.

Beowulf et l'épopée anglo-saxonne

Le privilège de nous avoir légué les plus anciens textes poétiques de toute la littérature européenne rédigés en langue vulgaire a valu, et vaut encore, à l'épopée anglo-saxonne un intérêt constamment renouvelé de la part de nombreux savants archéologues, philologues, spécialistes de l'histoire et de la littérature médiévales comme aussi, cela va sans dire, des comparatistes.

Mais s'il est plaisant de rappeler que le plus fameux de ces textes a été composé trois à quatre siècles au moins avant le *Roland* d'Oxford et bien avant les chants héroïques de l'*Edda*, qu'il recèle par exemple la plus ancienne allusion à l'un des héros les plus célèbres de toute la tradition germanique, Sigemund, qui finira tant de siècles plus tard, à travers la *Volsunga Saga* scandinave et le *Nibelungenlied*, par hanter la scène de Bayreuth, ce privilège d'ancienneté serait peu de chose s'il ne s'y ajoutait un don plus précieux encore, celui de la qualité poétique. De ce point de vue, le *Beowulf* peut être considéré comme l'un des meilleurs, l'un des plus grands poèmes de la littérature médiévale — une véritable œuvre d'art. Et si l'on y ajoute les quelques chants héroïques brefs, où passe le souffle de l'épopée (tels que le *Combat de Finsburg* ou la *Bataille de Maldon*, dont la concision même accentue la vigueur et l'éclat), sans parler d'admirables élégies sur le thème de l'exil, chantées dans le même vers, il faut bien reconnaître à la poésie allitérative anglo-saxonne une qualité exceptionnelle. En comparaison avec elle, ce qui nous est resté, disons, de l'ancienne poésie germanique en Allemagne, frise l'indigence. Et pourtant les poèmes anglo-saxons, sans nul doute, ne sont que rares joyaux épars chus d'une immense couronne à jamais disparue.

Nous en savons assez, toutefois, pour affirmer qu'il s'agissait bien là d'une épopée vivante au sens le plus complet du terme. Vivante par la spontanéité de l'inspiration, par le rôle indispensable qui lui était dévolu dans les cérémonies et les réjouissances, par les résonances qu'elle suscitait chez l'auditeur, par le renouvellement continu des thèmes. La

preuve la meilleure peut-être de cet élément de vie, de cette ferveur qui devait animer à la fois le *scop* (chanteur) et son public, nous la surprenons au moment de la transition entre la poésie héroïque traditionnelle et païenne et la poésie narrative d'inspiration chrétienne qui en dérive aussi bien dans son style que dans sa forme. Et, chose intéressante, bien que l'on doive au clergé l'introduction de l'écriture, il y a tout lieu de croire que les premiers chants composés sur des thèmes bibliques ont été des chants oraux, improvisés et récités comme la plupart des chants héroïques traditionnels. C'est d'ailleurs à cette époque, ou à peu près, que l'intervention de l'écriture tend à modifier la situation et crée un stade de transition où des chanteurs, tout en continuant de composer dans le style traditionnel, sont aussi parfois des lettrés et commencent à s'aider de la plume. Nous y reviendrons puisque le *Beowulf* est à notre avis, du moins tel qu'il nous est parvenu, précisément un témoignage de ce stade intermédiaire.

Moins d'un siècle après le débarquement d'Augustin sur la côte du Kent, soit aux alentours de 675, saint Aldhelm se servait adroitement de la popularité des chants traditionnels afin d'inciter ses ouailles à rester après la messe pour écouter ses sermons. Ce précurseur des méthodes de l'armée du salut, en effet, tout lettré qu'il était et nourri de littérature latine, ne négligeait pas pour autant les chants composés dans sa langue maternelle. Non seulement il était capable d'en créer, mais il savait encore y ajouter une mélodie et les chanter ou les réciter *(Poesim anglicam posse facere, cantum componere eadem apposite vel canere vel dicere)*. Geoffroy de Monmouth, auquel nous devons ce récit, précise que le peuple était encore semi-barbare à cette époque et réfractaire aux sermons. A peine les messes chantées, les gens s'empressaient de rentrer chez eux. Le saint homme se mit alors en devoir de se poster sur un pont et de réciter des chants, tel un *scop* de profession, pour attirer la foule. Ayant ainsi conquis les faveurs et l'assiduité du commun peuple, il introduisit graduellement des mots de l'Écriture dans ce contexte profane pour ramener son auditoire à la saine raison *(Hoc commento, sensim inter ludicra verbis Scripturarum insertis, cives ad sanitatem reduxisse)*. Récit qui en dit long sur le caractère vivant de l'épopée anglo-saxonne. Il n'est, je crois, pas exagéré de dire que cette poésie anglaise orale, dont saint Aldhelm avait ainsi maîtrisé l'art, jouait un peu le rôle (toute proportion gardée, et sans tenir compte de la qualité) des chansons de charme et autres succès à la mode aujourd'hui.

Si j'ai insisté sur cet *exemplum*, c'est qu'il montre bien la popularité des chants et légendes héroïques dans des mi-

lieux beaucoup moins restreints que les milieux de cour. Un Alcuin, de son côté, se plaignait amèrement, à la fin du VIIIe siècle, de la vogue persistante de certains héros germaniques célébrés par les chanteurs et s'écriait indigné : *Quid Hinieldus cum Christo?* (Hinieldus n'étant nul autre que l'Ingeld d'un des grands épisodes de *Beowulf*).

On pourrait citer encore le récit bien connu de la vocation du poète Caedmon, donné par le vénérable Bède en un passage désormais classique de l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum.* Caedmon était un pauvre berger illettré, d'un certain âge déjà, qui n'avait jamais appris aucun chant. Aussi, lors de réjouissances populaires, comme chacun devait chanter à son tour à la table du banquet, dès qu'il voyait la harpe s'approcher, il se levait au beau milieu du festin et rentrait chez lui tout honteux. Jusqu'au jour où, pendant son sommeil, une apparition divine lui enjoignit de chanter la Création ; le berger s'exécuta immédiatement et se mit à réciter à la louange du Seigneur des vers qu'il n'avait encore jamais entendus. Comment il se souvint de ce chant à son réveil, révéla le don qu'il avait reçu, fut examiné par des clercs instruits, émerveillés de voir qu'il était capable de réciter en vers des passages de textes sacrés pour peu qu'on les lui ait exposés ; comment l'abbesse de Whitby (sur la côte du Yorkshire, où se trouvait un célèbre monastère) lui fit prendre les ordres pour mettre ses talents à profit dans un but édificateur — tout cela est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le répéter. Mais, abstraction faite de l'élément miraculeux, ce qui nous intéresse ici, c'est que nous avons bien à faire à un chanteur illettré, et qu'il lui suffisait d'entendre raconter par des moines érudits des récits tirés de l'Écriture pour qu'il les apprenne *(audiendo discere poterat)*, les médite, puis les mette en vers et les récite si mélodieusement que ses maîtres, à leur tour, devenaient auditeurs. Et les quelques vers de l'Hymne de Caedmon, mentionné par Bède et donné plus tard dans son texte original par des scribes, sont de caractère hautement formulaire. Loin d'avoir un caractère nécessairement savant, la poésie narrative religieuse pouvait donc être improvisée, chantée ou récitée dans le style oral traditionnel, tout comme les légendes épiques d'origine païenne. Ce qui nous en est resté montre clairement que les formules existaient pour cela, calquées — moyennant quelques adaptations et transpositions — sur le répertoire habituel des chanteurs. Ainsi composée et récitée, la poésie narrative chrétienne était devenue à son tour une forme familière de divertissement, non seulement dans les monastères, mais dans les milieux laïques.

Si nous passons aux milieux aristocratiques, il nous est plus facile encore de montrer le rôle important et la popularité des chants héroïques. Les exemples abondent, et pour nous limiter nous ne citerons que deux cas empruntés au *Beowulf*.

Les rois germaniques, on le sait, commencèrent de bonne heure à entretenir des chanteurs professionnels dont les fonctions n'étaient pas sans analogie avec celles des poètes lauréats de l'Angleterre moderne. Et de fait, les réceptions et les festivités qui se déroulent à la cour du roi de Danemark, telle que nous l'évoque l'auteur de *Beowulf*, seraient aussi impensables sans les productions du *scop* que sans les libations. Le roi lui-même se saisissait à l'occasion de la harpe et, relayant le poète officiel, se mettait à chanter le passé glorieux de sa propre dynastie. Le chant du *scop*, si souvent mentionné, est parfois résumé plus ou moins brièvement. Notons ici que le sujet peut être d'origine biblique, tel le chant de la création du monde. Le plus souvent il relève des légendes héroïques, et le poète en donne à deux ou trois reprises d'assez longs extraits représentant de véritables intermèdes. C'est le cas, en particulier, de l'épisode de Finsburg auquel notre auteur consacre à peu près une centaine de vers. Il s'agit d'un conflit entre Danois et Frisons, compliqué par des liens de famille qui rendent la situation des personnages particulièrement tragique. L'épisode est traité sur le plan humain et psychologique beaucoup plus que sur le mode héroïque. Par une coïncidence extraordinaire un feuillet de garde d'un manuscrit, aujourd'hui disparu (mais heureusement transcrit entre temps) nous a donné un fragment de poème traitant d'une phase de ce même conflit. Le peu qui nous est resté de ce poème de Finsburg suffit à nous montrer qu'il s'agissait d'un lai, ou chant héroïque bref, exaltant les vertus guerrières des combattants.

Parmi ces exemples il en est un encore que je voudrais citer, car il fait bien ressortir le caractère d'improvisation orale qui est le propre de l'art du chanteur. Après la victoire de Beowulf sur le troll Grendel, un groupe de guerriers est allé visiter l'antre du monstre. Alors qu'il chevauchent gaiement pour regagner la cour royale, l'un d'entre eux, « pris d'éloquence poétique », se met à célébrer soudain l'exploit que le héros vient d'accomplir. Nous surprenons là vraiment sur le fait le cas type d'un chanteur inspiré par une action d'éclat dont il vient d'être le témoin, improvisant un poème alors qu'il est à cheval. Il n'oublie pas d'ailleurs le répertoire traditionnel, puisqu'il chante ensuite les hauts faits de Sigemund, le vainqueur d'un dragon, racontant (c'est le texte qui précise) tout ce qu'il a entendu dire de lui. Ainsi Beowulf

est promu au rang d'un héros de la tradition épique germanique, et sa « geste » est improvisée au lendemain même de sa victoire. Il va de soi qu'un tel caractère d'improvisation orale n'est possible que moyennant un système formulaire très développé — système que des critiques récents ont fort bien mis en lumière dans le cas de la poésie narrative anglo-saxonne.

Examinons maintenant le *Beowulf* d'un peu plus près, du moins dans ses grandes lignes. Il convient de rappeler d'abord que l'action est placée à l'âge héroïque des peuples germaniques, aux environs des ve et vie siècles, et qu'elle a pour cadre la Scandinavie, cette *vagina nationum* (Jordanès) d'où sont descendus tant d'ancêtres des Anglo-Saxons. Le poème compte en tout 3 182 vers dont chacun est formé en principe de deux hémistiches unis par l'allitération. L'hémistiche a normalement deux syllabes accentuées et un nombre variable (le plus souvent deux à quatre) de syllabes atones. Le schéma allitératif le plus répandu peut être illustré par le vers suivant :

wado weallende, wedera cealdost
(les ondes agitées, le temps le plus froid)

Les exigences de l'allitération rendaient naturellement l'usage d'un grand nombre de synonymes indispensables, et l'extraordinaire richesse du vocabulaire anglo-saxon allait à son tour faciliter l'élaboration d'un système formulaire.

Si compliqué qu'il soit dans le détail, le poème peut se résumer en quelques mots. Il a pour sujet deux moments de la vie de Beowulf. L'un nous montre le héros, neveu du roi des Geats, au début de sa carrière, et peut s'intituler « les aventures de *Beowulf* au Danemark ». Cette première phase narre comment Beowulf, dont le renom commence à franchir les frontières du royaume, se rend à la cour du roi de Danemark pour y accomplir un double exploit. Depuis des années le vénérable Hrothgar assiste impuissant aux déprédations du monstre Grendel, sorte de démon ou troll, descendant de la race maudite des géants, qui égorge ses fidèles guerriers pendant leur sommeil. Aucun Danois n'est parvenu à le vaincre. Au cours d'une lutte où le héros se fie à la force de son bras plus qu'au tranchant de l'épée, Beowulf vient à bout du monstre qui ne lui échappe que blessé à mort. Pareille action d'éclat vaut à Beowulf d'être sacré l'égal des plus puissants guerriers de la tradition épique scandinave. Mais une lutte plus dure encore l'attend : la mère de Grendel, voulant venger son fils, égorge à son tour, pendant la nuit, un fidèle de Hrothgar. Sans hésiter Beowulf suit alors la trace sanglante

qui mène à l'antre du monstre, situé dans un endroit sauvage, sous une cascade, et livre un combat féroce au troll. Bien près de succomber, Beowulf parvient à remporter la victoire au moment critique, grâce à la découverte d'une épée magique.

Fêté à la cour, où il reçoit les plus riches présents, Beowulf prend congé de ceux qu'il vient ainsi de délivrer et rentre au pays des Geats où il fait au roi, son oncle, le récit de son voyage. Presque sans transition apparente on passe au second moment de la vie du héros, que l'on peut intituler « Beowulf roi et le combat contre le Dragon ». C'est au terme d'un long règne que l'on retrouve le héros, devenu entre temps roi des Geats, vieillard glorieux et magnanime, prêt à donner sa vie, non plus, cette fois, pour un souverain étranger, mais pour délivrer son propre peuple des ravages d'un dragon. Comme beaucoup de ses congénères fabuleux, ce dragon est le gardien jaloux d'un trésor, enseveli depuis trois siècles dans un tertre funéraire — trésor auquel s'attache, comme à celui des Nibelung, une malédiction. Ayant découvert par hasard ce trésor prodigieux, un sujet de Beowulf en dérobe une coupe précieuse à l'insu du dragon. Dès qu'il s'aperçoit du vol, le monstre sort de sa tanière pendant la nuit et se venge en crachant le feu sur toute la contrée. Plein du pressentiment de sa fin imminente, le vieux roi se prépare alors à attaquer le redoutable animal. Au cours du combat Beowulf est blessé à mort, mais parvient cependant à tuer son terrible adversaire. Le neveu de Beowulf, seul à venir au secours de son roi, recueille ses dernières paroles. Le récit des funérailles du héros, dont la dépouille est brûlée sur un vaste bûcher, au sommet d'une falaise, termine le poème.

En même temps qu'il y a gradation entre les combats, et continuité dans le caractère héroïque de Beowulf, il y a aussi contraste entre ces deux moments où la gloire du héros atteint son plus haut période. Ces deux moments représentent en effet l'aube éclatante et le crépuscule tragique d'une carrière exceptionnelle vue en une perspective frappante. Ce qui enrichit encore le poème, c'est le fond sur lequel ces événements se déroulent. D'une part, de brillantes évocations de la cour royale, avec ses réceptions et les festivités qui les accompagnent — une cour fidèle à l'idéal du *comitatus*, où règne l'étiquette et la plus haute courtoisie — donne une impression de vie et de réalité qui rapproche l'élément fabuleux du plan humain. D'autre part, de nombreux épisodes élargissent le cadre de l'action principale et lui donnent un relief qui en fait mieux saisir le caractère véritable.

Comme on peut s'y attendre, l'interprétation d'un tel poème

a beaucoup varié. Le XIXᵉ siècle a vu la naissance et le règne de l'explication mythologique, ainsi que l'éclosion de la théorie des lais qui finit par aboutir à une véritable désintégration du texte de *Beowulf*. Tout cela est périmé et n'a plus qu'un intérêt historique. La critique actuelle, au contraire, met l'accent sur l'action individuelle, sur l'effort de synthèse d'un seul poète, et tend ainsi à redonner au *Beowulf* son unité. Peu avant la dernière guerre déjà, un critique comme Tolkien tentait de mettre les choses au point et s'efforçait de montrer le sens profond possible de l'œuvre. Bâtie en fonction du contraste entre les deux moments de la vie du héros, la structure générale du poème est, selon lui, remarquablement simple et équilibrée. Sans doute les nombreux épisodes et les allusions qui donnent tant de vie et de mouvement au *Beowulf* compliquent parfois la structure de détail ; mais ce n'est pas sans raison que l'auteur a mis tout cela au second plan pour faire ressortir d'autant plus l'essentiel : le combat contre les monstres et la mission salvatrice du héros. Versé dans les chroniques et légendes de ses ancêtres, l'auteur a su y puiser pour donner à son poème la perspective voulue. Mais une bonne part de l'attraction que ces épisodes exercent vient de l'art avec lequel il les présente plus encore que de leur contenu ; s'il n'a pas voulu prendre (ce que d'aucuns regrettent) un de ces thèmes historiques pour en faire la trame de son poème, c'est qu'il visait plus haut encore.Par contraste, en effet, avec le fond historique et légendaire (rivalités entre familles royales, conflits entre nations), ces combats prennent une valeur symbolique : ils se déroulent sur un plan différent, et, à travers eux c'est la destinée de l'homme qui se joue. L'homme finit par succomber (de même que dans la tradition nordique le héros succombe dans sa lutte contre les géants, dont les trolls du *Beowulf* sont du reste les descendants) et si la promesse de vie éternelle ne vient pas encore transformer cette défaite en victoire dans le *Beowulf*, du moins l'héroïsme est-il la leçon la plus haute que l'homme puisse donner en ce monde.

Une telle conception, par ce qu'elle implique de pouvoir poétique, renforce singulièrement la thèse de l'unité de composition du poème. Aussi m'a-t-il paru intéressant d'examiner si, dans certains détails aussi, le souci artistique du poète apparaissait avec autant de netteté ,et d'étudier dans ce but les nombreuses digressions qui avaient fourni tant d'arguments aux partisans de la désintégration du texte de *Beowulf*. Je ne puis entrer ici dans le détail de cette étude, mais le résultat fut entièrement positif, et je crois pouvoir affirmer que le génie artistique du poète se manifeste aussi bien dans la struc-

ture de détail, dans le choix des digressions, que dans la structure d'ensemble.

A ces aspects généraux du poème, nous voudrions ajouter un détail précis permettant d'illustrer à quelle perfection l'auteur de *Beowulf* est parfois arrivé dans sa recherche des effets poétiques. L'évocation des animaux de carnage — corbeaux, aigles et loups qui se partagent les corps des guerriers tombés sur le champ de bataille — revient si fréquemment dans la poésie anglo-saxonne qu'on y a vu avec raison un cas typique de thème au sens formulaire du mot (c'est-à-dire un élément narratif ou descriptif constamment répété dans la poésie traditionnelle orale et composé de formules). Il est certain que dans presque tous les exemples que nous connaissons le procédé est employé de façon mécanique, ou du moins conventionnelle, et garde donc bien son caractère primitif destiné à faciliter la composition orale. Dès qu'on parle des préparatifs d'une bataille, on fait aussitôt surgir l'image des rapaces, heureux de sentir l'approche du festin. L'image se déclenche en quelque sorte automatiquement, au même titre que la levée de l'étendard ou le cliquetis des armes qui annoncent l'imminence du combat. Elle faisait partie du répertoire et fut visiblement utilisée par les chanteurs de façon analogue aux formules déjà consacrées dont ils disposaient pour décrire une situation donnée. Tout autre est le cas du *Beowulf*. Notre auteur, en effet, évite soigneusement tout usage de ce thème au cours des nombreuses descriptions de batailles qui jalonnent le récit, afin de le garder en réserve pour le passage précis où, tout à la fin du poème, il aura le plus de portée et de signification. Un poète de moindre envergure comme Cynewulf n'aurait pu résister au mécanisme et n'aurait pas laissé d'employer notre thème à tout bout de champ. En outre, et c'est le point capital, l'auteur de *Beowulf* en renouvelle complètement le genre. Il est le seul à l'employer non pas en rapport avec une quelconque description de bataille, mais dans le cadre d'une prophétie, comme élément prémonitoire d'un sort inexorable, symbole de la catastrophe qui va s'abattre sur le peuple des Geats après la mort de Beowulf. Il est seul à l'avoir admirablement combiné au motif de la harpe, opposant ainsi en un contraste brillant les sons de l'instrument qui symbolise la vie et les réjouissances, aux cris sinistres du corbeau et du loup, symboles de mort, prophètes de malheur, annonçant la tragique destinée d'un peuple tout entier. Par un trait de génie il transmute un thème vide et rebâché en quelque chose d'original, chargé de signification poétique.

De même, on a montré récemment que toute une série

de mots composés pris jusque-là comme autant d'exemples illustrant la technique dite de variation, et considérés comme interchangeables, avaient été employés par notre poète chaque fois avec une nuance différente, en fonction de leur valeur suggestive dans un contexte donné.

Des réussites d'ordre esthétique aussi subtiles, impliquant un sens raffiné de la structure poétique, une perception aiguë des nuances les plus délicates des mots, pose le problème passionnant du mode de composition du poème. L'auteur qui a donné au *Beowulf* la forme dans laquelle il nous est parvenu, n'a pas dû, pensons-nous, procéder par improvisation pure. Comment les choses ont-elles pu se passer puisque aussi bien le style du poème est nettement formulaire et, partant, d'origine orale? L'hypothèse que je proposerais (à défaut de toute preuve) est que le *Beowulf* a été composé à une époque de transition où certains auteurs lettrés et cultivés, tout en continuant dans une large mesure à improviser leurs chants selon la méthode orale traditionnelle, ne dédaignaient pas à l'occasion de se servir des avantages de la plume. Ceci sans pour autant changer de style, puisque ce style convenait parfaitement à la récitation en public. Un Cynewulf, par exemple, n'a-t-il pas incorporé des passages de plusieurs vers contenant son propre nom en acrostiche au moyen de caractères runiques dans ses poèmes dits « signés » : preuve indiscutable que ces passages ont été composés par écrit. Et pourtant ils offrent tous les traits caractéristiques du style formulaire ! Si donc un auteur pouvait composer un passage en y consacrant le temps nécessaire qu'implique le jeu de l'acrostiche, nous verrions assez bien un *scop* particulièrement doué, et connaissant à fond sa matière, mettre le temps qu'il fallait pour créer une œuvre d'art plus achevée. En somme il s'agirait là d'une œuvre semi-littéraire, en ce sens que les caractères du style formulaire traditionnel, d'origine orale, auraient été conservés — à la fois par habitude d'une technique familière et pour répondre aux besoins de la récitation — alors que la composition même se serait faite par écrit.

Cette hypothèse en tout cas n'a rien d'invraisemblable, et permettrait de rendre compte à la fois de la présence d'une technique formulaire et des hautes qualités esthétiques du poème, qui paraissent bien difficiles à concilier avec l'art de l'improvisation, même poussé au plus haut degré.

Peu importe que l'auteur ait dicté son poème à un scribe (ce qui paraît assez naturel) ou qu'il se le soit en quelque sorte dicté à lui-même : de toute façon la mise par écrit laissait à un *scop* épris de son art le temps de rechercher des effets qu'une création orale spontanée rendait pratiquement impos-

sible. Et plus on étudie en détail l'art du poème — aspect qui pendant longtemps fut le plus négligé par la critique — plus on se rend compte de la richesse et de la subtilité d'une technique poétique dont seul un grand poète, et un poète inné, pouvait se rendre maître.

Composé probablement au début du VIIIe siècle en Northumbrie ou en Mercie — pour un auditoire anglien en tout cas — le *Beowulf* allait jouir encore d'un regain de vie un siècle et demi plus tard, sous l'impulsion du roi Alfred. Grand amateur non seulement de poésie héroïque traditionnelle mais de toute poésie autochtone, celui qui avait tant fait déjà pour encourager la culture latine dans son royaume du Wessex, allait rendre aux lettres anglaises cet immense service de faire traduire (ou disons plutôt transcrire) la plupart des chefs d'œuvre composés pendant l'âge d'or anglien en saxon de l'ouest. Nous sommes placés pour le savoir, car ce sont précisément les restes de ces transcriptions — copies de copies — sans doute fort nombreuses à l'époque, qui nous sont parvenus, alors que l'original en langue anglienne a disparu. Ceci étant, on peut fort bien imaginer que les hauts faits de Beowulf ont pu être chantés ou récités plus d'une fois encore devant un auditoire aristocratique, cultivé, susceptible d'apprécier à la fois le caractère héroïque de l'action, le tableau coloré de la vie de cour qui lui sert de cadre, et le sens moral élevé qui marque si nettement la pensée de l'auteur. C'est d'ailleurs le caractère édificateur du poème, dû à l'influence du christianisme, qui lui a probablement valu d'échapper à la destruction à laquelle tant d'autres chefs-d'œuvre ont été voués. Les guerres contre les Danois sont évidemment la cause première de la disparition d'innombrables manuscrits, dont beaucoup devaient recéler une part du riche patrimoine de la littérature anglienne des VIIe et VIIIe siècles. Mais n'oublions pas non plus le zèle des clercs, cherchant à lutter contre la popularité des récits profanes (surtout s'ils dérivaient d'une matière et d'une tradition païennes) en conservant et propageant exclusivement la littérature d'inspiration chrétienne. Et bien des manuscrits dont chaque page serait aujourd'hui d'un prix inestimable ont sans doute été escamotés *ad majorem Dei gloriam* par d'ardents zélateurs qui avaient adopté le slogan d'Alcuin *Quid Hinieldus cum Christo?* Il est significatif en tous cas que le manuscrit de *Beowulf* ait été relié dès l'origine (l'écriture des deux scribes en fait foi) en compagnie de textes tels qu'un fragment d'une traduction anglo-saxonne en prose de la légende de saint Christophe, ou un fragment d'un poème anglo-saxon sur la vie de Judith. C'est bien semble-t-il parce que Beowulf était considéré comme un héros chrétien

que des moines ont inclu sa geste dans un tel recueil.

Mais si le *Beowulf* devait échapper par miracle aux stupides holocauste des guerres, comme aux effets secondaires d'une foi trop ardente, tout danger de disparition n'en était pas pour autant écarté. Après un long sommeil de sept à huit siècles (si tant est qu'on puisse appeler sommeil l'absence de toute documentation) le précieux manuscrit trouvait une place vraiment digne de lui dans la fameuse collection de sir Robert Cotton. Il semblait cette fois qu'il était à l'abri de tout aléa. L'incendie, cependant, veillait qui pour une fois ne fut pas d'ordre militaire, ni politique, ni même religieux. Un simple accident par un beau jour d'octobre 1731. Léchant le buste de Vitellius, les flammes allaient, entre autres forfaits, roussir le bord de quelques pages de notre manuscrit, lequel avait décidément la vie dure. L'ayant échappé belle, le *Beowulf* allait enfin connaître un asile plein de sollicitude parmi les trésors de Musée britannique. Vers la fin du XIXe siècle déjà, chaque feuille fut montée séparément sur un cadre de papier résistant. Puis vint l'édition fac-similé de Zupitza. Plus récemment encore ce fut l'intervention des rayons ultra-violets. Le manuscrit était entre de bonnes mains.

En souvenir du buste du malheureux empereur romain qui dans la bibliothèque cottonienne ornait jadis les rayons où se trouvait le manuscrit de *Beowulf*, les curateurs du British Museum l'appelèrent *Cotton Vitellius A XV*, cote qu'il porte encore aujourd'hui et, qu'enfin assuré de survivre, il portera, je pense, jusqu'à la fin de nos civilisations.

ADRIEN BONJOUR.

Pour les lecteurs que cela intéresserait nous donnons ici en note les ouvrages qui ont servi de base au présent article.

A. BONJOUR, « Genèse et Unité de *Beowulf* », *Etudes de Lettres*, LXIV (Lausanne, 1946), 24-41.

— *The Digressions in'Beowulf'*, Medium Ævum Monographs, V (Oxford, 1950).

— « *Beowulf* and the Beasts of Battle », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII (New York, 1957), 563-573.

— « Poésie héroïque du moyen âge et critique littéraire », *Romania* (1957), 243-255.

M. C. BOWRA, *Heroic Poetry* (London, 1952).

K. Brunner, « Why was *Beowulf* Preserved? », *Etudes anglaises*, VII (Paris, 1954), 1-5.

E. V. K. Dobbie, ed., *Beowulf and Judith*, Anglo-Saxon Poetic Records, IV (New York, 1953).

M. Förster, *Beowulf-Materialien* (Heidelberg, 1928).

F. P. Magoun, « Oral-formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry », *Speculum*, XXVIII (Cambridge, Mass., 1953), 446-467.

— « Bede's Story of Caedman », *Speculum*, XXX (1955), 49-63.

— « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry », *Bulletin de la Société néo-philologique de Helsinki*, LVI (Helsinki, 1955), 81-90.

K. Malone, « The Old English Period », *A Literary History of England*, I (New York, 1948).

G. Storms, *Compounded Names of Peoples in « Beowulf »* (Utrecht, 1957).

La chanson de geste, épopée vivante

Les sujets de l'épopée française sont généralement connus, et chacun sait que les chansons de geste se répartissent en trois cycles principaux, selon qu'elles célèbrent les guerres de Charlemagne contre l'infidèle, le lignage de Garin de Monglane ou les funestes exploits des renégats et des traîtres. L'enseignement de Joseph Bédier a joui d'une telle faveur que chacun se fait de plus une idée des origines de nos chansons. Mais celui-là même qui connaît Roland et Saint-Romain de Blaye, Guillaume d'Orange et Saint-Guilhem-du-Désert, Girart de Roussillon et la Madeleine de Vézelay ignore peut-être ces caractères de l'art épique français qui font des chansons de geste des exemples typiques de l' « épopée vivante ». Paradoxalement, les origines hypothétiques sont plus généralement connues que la vie réelle des chansons.

Nos chansons, tout d'abord, n'étaient pas lues devant un auditoire recueilli. Dans quels milieux, en quelles circonstances étaient-elles chantées?

On nous dit qu'un jongleur chanta la *Chanson de Roland* pour enflammer le courage des combattants normands, à la bataille de Hastings ; ou que, vers la même époque, des pillards bourguignons marchaient si confiants dans leur nombre, leur force et leur jeunesse qu'ils se faisaient précéder d'un jongleur, qui chantait les exploits et les guerres des ancêtres, afin de les exciter encore davantage à exécuter les méchants projets qu'ils avaient conçus, et l'on comprend que l'outrecuidance de ces pillards consiste à suivre l'usage des seigneurs barons se rendant à leurs guerres. L'auteur de la *Chanson de Guillaume* trouvait sans doute quelque appui dans la réalité contemporaine, lorsqu'il plaçait aux côtés de Guillaume, dans la bataille de l'Archamp, un jongleur qui lui chantait les chansons de la geste et qui était aussi un combattant hardi. Une fresque de l'église de Cressac (Charente) nous montre un jongleur à cheval, jouant de la vielle parmi des Templiers armés sortant d'une place forte ; que pouvait-il leur chanter sinon des chants épiques? Ces témoignages situent la chanson de geste dans un milieu aristocratique et

guerrier, celui-là même des héros qu'elle célèbre ; plus que cela, engagée dans l'action, dirigeant et fortifiant les courages.

A une époque plus récente, si elle hante encore les châteaux à l'occasion des adoubements, des mariages, des fêtes, ou charme les loisirs des seigneurs, on la voit aussi aux carrefours, sur la place publique, débitée par des forains qui en font leur gagne-pain. Ils se volent les chansons les uns aux autres, prétendent avoir le monopole des meilleures, et font payer le plaisir de les entendre. Guillaume d'Orange vole au secours du pape, assiégé dans Rome par des Sarrazins, et s'apprête à combattre le géant Corsolt. Au moment de passer au récit de ce duel fabuleux, le chanteur qui chantait le *Couronnement de Louis* annonce : « Dans cette bataille, Corsolt trancha le nez de Guillaume, comme vous allez l'entendre avant la nuit, si vous me donnez assez pour que je veuille chanter. » Tel autre jongleur interdit à ceux qui n'ont pas d'argent de s'asseoir aux premiers rangs.

De la bataille à la foire, quelle déchéance ! Une constante, cependant, dans l'histoire du genre, tous les témoignages concordent sur un point : que ce soit parmi les chevaliers ou dans un cercle de badauds, noble chant de guerre ou pauvre article de foire, la chanson de geste est aux mains de professionnels : les jongleurs. Voilà le point important, le plus gros de conséquences, sans doute, et le caractère principal, peut-être, de l'épopée vivante : chanter de geste est un métier. Comme tous les métiers, celui-ci a répondu à certaines exigences par une certaine technique, de sorte que l'analyse de la technique permet de remonter au métier et de discerner du même coup les traits qui opposent l'épopée vivante à l'épopée littéraire.

Nous serions tentés de distinguer création et récitation, et d'attribuer la technique que nous allons reconnaître plutôt à l'une ou plutôt à l'autre ; mais une distinction nette ne correspondrait pas à la réalité professionnelle. De même que les textes ne nous permettent pas d'atteindre une classe de trouveurs-auteurs, d'une part, et d'une classe de jongleurs-exécutants, d'autre part, de même nous ne saurions isoler absolument les deux moments de la création et de la récitation, car la création est toute dirigée vers la récitation, et la récitation reste en partie créatrice. Cette confusion partielle, mais certaine, des deux moments, et par conséquent des deux techniques, me paraît être un des caractères essentiels de l'épopée vivante, et nous allons y revenir : la chanson de geste, essentiellement orale, vit d'être chantée différente.

M. René Louis rappelle ici même que les variantes toujours nombreuses et souvent considérables qui séparent les ver-

sions d'une même chanson s'expliquent par des variantes de récitation. Empiétant sur le domaine de l'épopée yougoslave, je rappellerai pour ma part que le même chant serbe prend, selon les circonstances, des dimensions très différentes. Un chanteur apprend un chant d'après une version imprimée (elle-même recueillie de la bouche d'un autre chanteur), que lui lit cinq ou six fois un ami, car lui-même est analphabète. Cette version compte 2 160 vers ; voilà le point de départ. Ce même chant, enregistré en 1935 de la bouche de ce chanteur comptait 12 323 vers, et, en 1950, 8 488 vers. Ce chanteur était-il auteur ou seulement chanteur, sa technique une technique de création ou de récitation? Impossible de répondre à cette fausse question.

La même unité intime du métier, nous la reconnaissons dès l'abord dans la technique du chanteur de geste français. Prenons la laisse, la strophe épique : elle compte un nombre *variable* de vers de même longueur, unis par la même assonance. La laisse est donc une forme poétique extrêmement souple, bien adaptée aux conditions particulières de la diffusion orale. Le jongleur, qui ne répète jamais le même chant à la lettre, qui, selon les circonstances, le développe ou l'abrège, l'orne ou le dépouille, n'aurait pu s'accommoder d'une forme strophique fixe. La strophe épique, au contraire, lui laisse toute latitude : il ne s'y heurte ni à la rigidité d'une longueur déterminée, ni à l'obligation de changements de mètre. Deux servitudes seulement : la mesure du vers et l'assonance. Cette forme est si justement adaptée au métier qu'on peut croire qu'elle en est née. Du métier d'auteur ou de celui de chanteur? Il serait absurde de supposer qu'un auteur composât en laisses variables pour faciliter la tâche du récitant ,puisqu'il n'est pas plus facile de mémoriser des strophes inégales, bien au contraire ! Dira-t-on alors que l'auteur laissait ses strophes indéterminées plutôt qu'inégales? C'est dire du même coup que les laisses ne prenaient forme qu'à la récitation. En réalité, la question est mal posée, le problème est un faux problème. La laisse épique, unité de composition, certes, mais se prêtant aux variations de la récitation, ramène nécessairement au point de coïncidence de la création et du chant, et ne peut être née que dans l'intimité d'un métier un : le métier d'auteur-chanteur.

Non pas diseur seulement, mais chanteur s'accompagnant de la vielle ; de sorte que, là encore, la laisse se situe en un point de convergence, celui d'une technique verbale et d'une technique musicale. Bien que nous ne sachions que fort peu de choses de la musique des chansons de geste, car aucune d'elles n'est « notée » dans les manuscrits qui nous les ont

conservées, nous avons toutes raisons de croire que le dessin musical de la laisse était marqué par un timbre d'intonation et par un timbre de conclusion, et que, dans le corps de la laisse, le timbre d'intonation, répété, pouvait alterner avec un timbre de développement. Strophe de chanson, la laisse avait une réalité musicale, que souligne bien, d'ailleurs, la présence d'un refrain en fin de laisse dans quelques chansons.

Au reste, le refrain n'est pas seul à illustrer le parfait mariage du verbe et du chant ; même là où il est absent, le dessin verbal de la laisse épouse son dessin musical. Bien souvent, le premier vers d'une strophe a valeur d'intonation et le dernier valeur de conclusion, si bien que la laisse est nettement encadrée.

Regardons les premiers vers des premières laisses de la *Chanson de Roland :*

laisse 1 : Carles li reis, nostre emperere magnes
2 : Li reis Marsilie esteit en Sarraguce
3 : Blancandrins fut des plus savies paiens
4 : Dist Blancandrins : Par ceste meie destre
5 : Li reis Marsilie out sun cunseill finét
6 : Li reis Marsilie out finét sun cunseill
7 : Dis blanches mules fist amener Marsilies
8 : Li empereres se fait et balz et liez

Ces vers se rencontrent en ceci qu'ils nomment en début de laisse le héros qui en est vraiment le sujet, et d'autres chansons confirment que cette intonation habituelle aux jongleurs est bien un trait de leur technique.

L'inversion épique avait également valeur d'intonation et chacun connaît les fameux vers descriptifs du *Roland,* qui claironnent l'attaque de certaines laisses :

laisse 11 : Bels fut li vespres et li soleilz fut cler
66 : Halt sunt li pui et li val tenebrus,
: Les roches bises, les destreiz merveillus.
136 : Esclargiz est li vespres et li jurz
191 et 239 : Clers est li jurz et li soleilz luisant.

Le dernier vers d'une laisse a souvent, d'autre part, une valeur conclusive aussi accusée qu'un refrain. Citons, par exemple, les laisses du *Roland,* au nombre de cinquante environ, qui se terminent par un vers qui exprime comme le commentaire ou la conclusion qu'une personne ou un groupe de personnes donne à un discours ou à une action. Après les propositions de Blancandrin au conseil de Marsile, laisse 4 : *Dient paien : « Issi poet il ben estre. »* Marsile se propose de combler d'or et d'argent ses ambassadeurs auprès de Charle-

magne, laisse 5 : *Dient paien : « De ço avun asez.* » Aux recommandations de Marsile, Blancandrin met comme un point final, laisse 6 : *Dist Blancandrins : « Mult bon plait en avreiz.* » Dans la série des laisses 97, 98 et 99, Olivier, Turpin et Roland admirent successivement la beauté des coups que frappent Gerier, Samson et Anséis :

Dist Oliver : « Gente est nostre bataille. »
Dist l'arcevesque : « Cist colp est de baron. »
Ço dist Rollant : « Cist colp est de produme. »

Le mariage si parfait du verbe et de la mélodie trouve sa juste explication dans cette unité du métier, qui rendait compte également de la longueur variable de la laisse ; de cette laisse professionnelle, pourrait-on dire, qui, sur le plan de la forme poétique, nous paraît comme la réponse unique que la technique a donnée aux exigences diverses d'un métier, et qui témoigne si haut, par tous ses éléments organiques, pour le caractère « vivant » de l'épopée française.

Reste, il est vrai, que la souplesse de la laisse ne libère le jongleur ni du mètre ni de l'assonance. Imaginera-t-on pour autant l'auteur d'une chanson de geste remettant vingt fois ses décasyllabes sur le métier dans une longue méditation solitaire, comme l'écrivain d'une épopée littéraire? Non, car l'analyse nous révèle une coïncidence à nouveau si remarquable entre la facture des décasyllabes et les exigences du chant public que nous devons renoncer encore à isoler strictement la création de la diffusion. Bien plus : même si l'exemple des autres épopées vivantes ne nous rappelait pas que l'improvisation en vers est chose courante chez des chanteurs formés à cet exercice, nous pourrions croire que tels vers que nous lisons, écrits dans nos manuscrits, sont nés un jour dans le feu d'une récitation, de la bouche d'un jongleur plutôt que de sa plume.

A voir comme ils en ont joué, l'assonance n'était pas pour les jongleurs le sujet de longs soucis. Je ne citerai ici qu'un fait : dans le deuxième épisode du *Couronnement de Louis*, les trois assonances les plus communes, celles en *-a.e*, *-ié* et *-é* totalisent à elles seules le 74% des vers ; on voit que ce jongleur en tout cas ne recherchait pas la variété des assonances et ne rougissait pas de recourir largement aux plus communes. Pensons au grenier inépuisable d'assonances en *-é* que représentent à eux seuls les infinitifs et les participes passés des verbes en *-er!*

Comparés aux décasyllabes de la *Franciade*, par exemple, ceux de nos chansons accusent, d'autre part, une facture radicalement différente. La plupart d'entre eux sont gramma-

ticalement indépendants, et le vers suivant est rarement nécessaire à l'intelligence du précédent, si bien que les chansons sont fabriquées pour ainsi dire vers par vers, les vers s'y ajoutant les uns aux autres, sans l'aide de nombreuses liaisons grammaticales. Voici quelques vers du *Couronnement de Louis :*

249 Al mostier fu Guillelmes Fierebrace,
Congié demande a l'empereor Charle,
Et il li charge seissante omes a armes,
D'or et d'argent trente somiers li baille.
Vait s'en li cuens, de neient ne se targe,
Et Looïs le conveie grant masse ;
Plorant apele Guillelme Fierebrace.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'unité rythmique, l'unité vocale de chant, impose à la grammaire son découpage, et que la voix commande à la raison, marquant ainsi fortement l'influence du chant sur la création elle-même? Pratiquement d'ailleurs, un texte dont les vers sont fortement individuels est plus facile à réciter ou à chanter, surtout si l'on ne le sait pas vraiment par cœur d'un bout à l'autre, qu'un texte où de fréquents enjambements bouleversent le rythme. Les pauses fixes, la mesure toujours la même de l'unité rythmique toujours fortement individuelle soutiennent le chant et facilitent la « restitution » plus ou moins libre d'une chanson, en limitant les difficultés à la facture du décasyllabe, sans les étendre à l'agencement des décasyllabes entre eux.

Ces difficultés restent réelles. Le moule imposé par le mètre au discours n'exige pas seulement son découpage en unités de dix syllabes, mais commande que, à l'intérieur de ce moule, il se répartisse en deux parties, séparées par une pause si réelle, après un accent tonique si fort, que la syllabe atone suivante ne compte pas dans la mesure du vers. Exigences de nature orale, vocale même, auxquelles la grammaire ne va pas pouvoir répondre par une infinité de solutions ; seront seuls possibles certains schèmes grammaticaux, relativement peu nombreux, De sorte que les exigences tyranniques de la forme, qui paraissaient à première vue hostiles au chanteur, l'aident au contraire, le soutiennent, en canalisant son effort vers certains types constants d'organisation grammaticale du décasyllabe. Citons un exemple : lorsque le vers forme à lui seul une proposition indépendante, ce qui est le cas le plus fréquent, l'un des hémistiches est très souvent entièrement occupé par un élément nominal de la proposition, sujet ou complément. Les vers du *Couronnement* que nous avons cités ci-dessus appartiennent tous à ce type,

sauf le vers 253, qui comporte deux propositions séparées par la césure. Le jongleur portait ainsi en lui, pouvons-nous croire, un petit nombre de patrons grammaticaux simples convenant au décasyllabe, qui, appartenant en quelque sorte à sa « langue » poétique, étaient tout prêts à s'actualiser dans sa « parole » de chanteur : langue et parole appartiennent au même métier.

La technique purement formelle des chansons de geste, les laisses de longueur inégale et de dessin à la fois musical et verbal, les assonances peu recherchées, la facture constante de décasyllabes individuels, révèlent ainsi dans nos chansons les produits du métier d'auteur-chanteur ; mais le conditionnement de l'œuvre par le métier devient plus frappant encore, si l'on en examine le style.

Quiconque à lu quelques chansons de geste a été sensible à leur monotonie ; ce ne sont partout que batailles, chevaux pourfendus, lances brisées, plaintes funèbres, prières, ambassades, discours..., et les mêmes clichés répétés constamment. Cette uniformité même, qui les fige à nos yeux, parle pourtant bien haut de la vie de nos chansons. Les observations faites sur les chanteurs de geste yougoslaves, notamment par Milman Parry et par son continuateur Albert Bates Lord, apportent ici le secours le plus précieux. Le chanteur serbe n'apprend pas par cœur le texte entier de nombreux chants, mais il apprend, durant un long apprentissage, à traiter lui-même des motifs restreints : naissance d'un héros, jeunesse, prix des armes, préparation au combat, description du héros et de son cheval, de la demeure, beauté de la fiancée, etc. Quand le chanteur maîtrise bien la gamme de ces motifs traditionnels, il est capable, non seulement de chanter, mais de composer un chant sans notes écrites, car il n'a plus à se soucier du détail de l'expression ; il sait que, le moment venu, il saura sans peine décrire le héros, le marier, engager la bataille, plaindre un mort. Libéré du détail, il peut concentrer son effort sur le dessin d'ensemble de la chanson. Et de même, s'il s'agit d' « apprendre » un chant traditionnel. Un chanteur en pleine possession des motifs et des formules traditionnels est capable de reproduire un chant qu'il n'a entendu qu'une fois, car il n'applique nullement sa mémoire à la lettre du récit, mais à la trame narrative. Il retiendra, par exemple, qu'en tel endroit du récit le héros terrasse son ennemi, mais il ne se souciera pas des termes exacts en lesquels le combat est narré, car, le moment venu de chanter lui-même le combat, il développera sans difficultés ce motif stéréotypé, qu'il connaît par sa formation professionnelle. Dans ces conditions, des exploits mnémoniques comme celui

du chanteur Vojnikovicv, qui dicta en 1887, à Zagreb, quatre-vingt-dix chants comprenant au total plus de quatre-vingt mille vers, paraissent moins invraisemblables. Nous tenons ici, sans doute, les raisons qui expliquent la permanence du style épique à travers époques et pays différents : le métier de chanteur exige l'emploi de motifs et de formules fixes, et celui qui souhaiterait que nos chansons fissent la part moindre aux clichés, prouverait par-là même qu'il n'en a pas compris le caractère d'épopée vivante, diffusée par des professionnels. Sans les clichés, il n'y aurait pas de chansons de geste !

Le jongleur donc, comme le chanteur serbe, n'a pas le loisir de rechercher une expression singulière et originale ; il traite son sujet à l'aide de thèmes : jeunesse du héros, ingratitude royale, préliminaires de la guerre, bataille générale, trahison, mort du héros, etc. Ces thèmes, il les découpe en motifs ; une bataille générale, par exemple, se décompose en combats singuliers, à la lance puis à l'épée, en mêlée générale, en discours des chefs à leurs troupes, en fuites, poursuites, etc. Et ces motifs enfin sont traités dans un certain langage, à l'aide de clichés et de formules. Voilà pourquoi, vu d'une certaine hauteur, le genre entier paraît stéréotypé.

Un exemple amusant montre jusqu'où va l'emprise des motifs traditionnels. Guillaume et son compagnon Guielin se sont introduits dans Orange, déguisés en messagers sarrazins ; mais, découverts, ils ont à se défendre au haut du donjon où sont les appartements de la reine Orable, qui a pris leur parti. Orable donne aux deux chrétiens les armes nécessaires au combat ; le jongleur emploie ici le motif stéréotypé et traditionnel de l'armement d'un chevalier. Mais il a l'habitude de l'utiliser avant une bataille en terrain découvert, où les chevaux peuvent charger, et les armes que revêt et que prend successivement le combattant sont le haubert, le heaume, l'épée, l'écu, et finalement la lance. Or, prisonnier de cette tradition, le jongleur ne sait pas adapter le motif aux conditions particulières du combat dans le donjon, et Orable arme Guillaume de la lance, comme s'il allait combattre à cheval au haut des escaliers à vis. Le métier triomphe du bon sens, comme il ne l'aurait pas fait, sans doute, si l'auteur de la *Prise d'Orange* avait travaillé à tête reposée et la plume à la main.

S'agit-il, par exemple, de raconter une attaque à la lance couronnée de succès, le jongleur utilise un motif traditionnel, qui comprend sept éléments fixes : 1. Éperonner son cheval ; 2. Brandir la lance ; 3. En frapper l'adversaire ; 4. Briser

son écu ; 5. Rompre son haubert ou sa brogne ; 6. Lui passer la lance au travers du corps ; 7. L'abattre à bas de son cheval, le plus souvent mort. Voici, dans *Raoul de Cambrai*, le motif complet (je numérote les éléments du motif pour permettre une compréhension plus facile des textes) :

1 Le destrier broche, bien le va semonnant ;
2 Brandist la hanste de son espieu trenchant,
3 Et fiert Jehan sor son escu devant,
4 Desoz la boucle le va tout porfendant ;
5 Li blans haubers ne li valut un gant :
6 Par mi le cors il va l'espieu passant ;
7 Plaine sa lance l'abati mort sanglant.

Il peut manquer au motif tel ou tel de ses éléments, sans qu'il cesse pour autant d'être très fortement stéréotypé.

Chanson de Guillaume :

1 Point le cheval, il ne pot muer ne saille,
3 E fiert un paen sur sa doble targe,
4 Tute li fent de l'un ur desqu'a l'altre,
E trenchat le brat qui li sist en l'enarme,
6 Colpe le piz e trenchad lui la coraille,
Par mi l'eschine sun grant espeé li passe,
7 Tut estendu l'abat mort en la place.

Couronnement de Louis :

1 Le cheval broche, les dous resnes li lasche ;
2 Brandist la lance o l'enseigne de paile,
3 Fiert le paien sor la vermeille targe,
4 Teint et verniz et le fust en trespasse,
5 Le blanc halberc li desront et desmaille,
La vieille broigne ne li valut meaille ;
6 Par mi le cors son reit espié li passe,
Que d'autre part paru l'enseigne large
Soz le fer pendre, qui bien s'en presist guarde.

Moniage Guillaume :

1 Le cheval broche, le frain li abandone :
« Dieus, dist li clers, con cis Turs poi nos doute ! »
3 Grant cop li done en l'escu sour la boucle,
4-5 Les ais en froisse et la broigne fait rompre,
6 Par mi le cors li met l'espiel tout outre,
7 Mort le trebuce et li dist par ramprosne :
« Outre, paiens ! Te manace est mout corte,
Nostre gent est vengie. »

Dans la *Chanson de Roland*, le motif revient vingt-cinq fois traité avec plus ou moins d'ampleur. En voici trois exemples :

Ot le Oliver, si'n ad mult grant irur.
1 Le cheval brochet des oriez esperuns,
3 Vait le ferir en guise de baron :
4-5 L'escut li freint e l'osberc li derumpt,
6 El cors li met les pans del gonfanun,
7 Pleine sa hanste l'abat mort des arçuns.

Quant l'ot Rollant, Deus ! si grant doel en out,
1 Sun cheval brochet, laiset curre a esforz,
3 Vait le ferir li quens quanquë il pout :
4-5 L'escut li freint et l'osberc li desclot,
6 Trenchet le piz, si li briset les os,
Tute l'eschine li desevret del dos,
Od sun espiet l'anme li getet fors ;
Enpeint le ben, fait li brandir le cors,
7 Pleine sa hanste del cheval l'abat mort.

Ben l'entendit li arcevesques Turpin ;
Suz ciel n'at hume que tant voeillet haïr ;
1 Sun cheval brochet des esperuns d'or fin,
3 Par grant vertut si l'est alet ferir :
4-5 L'escut li freinst, l'osberc li descumfist,
6 Sun grant espiet parmi le cors li mist,
Empeint le ben, que mort le fait brandir,
7 Pleine sa hanste l'abat mort el chemin.

Si nous comparons entre eux les vers qui, dans ces trois exemples, expriment le même élément fixe du motif, nous voyons que ce sont de véritables formules, c'est-à-dire, selon la définition de Parry, des expressions régulièrement employées, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée simple. L'assonance est la « variante » de la formule. Elle peut n'affecter que le second hémistiche. Ainsi, pour le premier hémistiche *Pleine sa hanste* de l'élément 7, nous avons un second hémistiche en *o* fermé, *l'abat mort des arçuns*, un autre en *o* ouvert, *del cheval l'abat mort*, et un troisième en *i*, *l'abat mort el chemin;* de même pour les éléments 1 et 4-5. Dans l'élément 3 du troisième exemple, nous voyons que la variante peut affecter tout le vers, puisque, au lieu de *Vait le ferir en guise de baron* ou de *Vait le ferir li quens quanquë il pout*, nous avons *Par grant vertut si l'est alet ferir*, *ferir* ayant passé du premier hémistiche dans le second pour fournir l'assonance en *i*. Si le motif se répète sur la même assonance, les mêmes vers se retrouvent textuel-

lement, comme nous le constatons dans l'exemple suivant du *Roland*, en *o* fermé, où nous retrouvons identiques trois vers de notre premier exemple :

Siet el cheval qu'il cleimet Gramimund,
Plus est isnels que nen est uns falcuns ;
1 Brochet le bien des aguz esperuns,
3 Si vait ferir le riche duc Sansun :
4-5 L'escut li freint et l'osberc li derumpt,
6 El cors li met les pans del gunfanun,
7 Pleine sa hanste l'abat mort des arçuns.

Les jongleurs ont montré plus ou moins d'habileté à varier leurs motifs et leurs formules au gré des assonances ; leur assortiment est plus ou moins riche. Ainsi, l'auteur du *Couronnement de Louis* dispose de trois variantes du motif de l'armement du chevalier, en *-a.e*, *-ié* et *-a*, alors que celui de la *Chanson de Guillaume* arme misérablement tous ses personnages en *-è.e*.

Ce jeu des motifs et des formules appartient à la technique une d'un auteur-chanteur. Milman Parry a dit à ce sujet les choses les plus justes : le chanteur, pris par les mots qui viennent, ne peut pas changer ce qu'il a composé, ni se relire. Il ne peut chercher longuement le mot suivant, ni peser son travail. Il ne peut pas mémoriser chaque vers. Tout l'oblige donc à opérer *avec des groupes de mots*, faits d'avance à la convenance du sujet et du vers.

Si maintenant, d'un regard moins myope, nous embrassons l'ensemble d'une œuvre pour en considérer la composition, des faits professionnels du même ordre que ceux que nous avons relevés jusqu'ici accusent à nouveau le caractère d'épopée vivante et sans cesse modifiée des chansons de geste. Ces faits sont clairs surtout dans le cas des chansons à épisodes. Le *Couronnement de Louis*, par exemple, comprend quatre épisodes :

1. Le *Couronnement de Louis* proprement dit, du vivant de son père Charlemagne, épisode qui mérite seul le titre de la chanson.

2. *Corsolt.* Guillaume secourt le pape assiégé dans Rome par des sarrazins et combat contre le géant Corsolt, champion des païens.

3. *Acelin de Normandie.* Guillaume réprime une rébellion du Normand Acelin contre Louis, et soumet différentes parties du sud-ouest de la France.

4. *Gui d'Allemagne.* Guillaume et Louis délivrent Rome, dont Gui d'Allemagne s'était emparé.

Enfin, en une seule laisse, se trouve bâclé une sorte d'épilogue : Guillaume rentre en France, réprime un nouveau soulèvement, fait épouser sa sœur à Louis.

Cette chanson n'a donc aucune cohérence ; elle se compose de morceaux assemblés sans nécessité, d'étendue très inégale, et qui présentent d'assez sensibles différences de facture. Le nombre moyen de vers par laisse est ainsi de 19 dans le premier épisode, de 35 dans le troisième, de 60 ans le deuxième et le quatrième. Il est visible aussi que le thème de l'épisode 4 n'est que la répétition du deuxième.

Le *Moniage Guillaume* est un peu moins disparate, mais il se compose aussi d'épisodes assemblés sans nécessité interne, au nombre de quatre également :

1. *Guillaume au couvent*. Guillaume abandonne le siècle, entre au couvent, mais terrifie les moines par son appétit et sa violence, si bien qu'ils cherchent à se débarrasser de lui en l'envoyant au bord de la mer au ravitaillement en poisson ; il devra traverser une forêt hantée par des brigands, qui, c'est du moins l'espoir des moines, tueront Guillaume. C'est le contraire qui arrive.

2. *Guillaume ermite*. Comprenant qu'il ne pourra pas assurer son salut dans une communauté, Guillaume choisit de suivre la vie érémétique dans les déserts de Provence. Il y a l'occasion de tuer des larrons et de libérer la région d'un géant mangeur de femmes.

3. *Synagon,* roi sarrazin de Palerme, s'empare de Guillaume et le jette en prison, à Palerme. Le roi de France descend en Sicile, et il s'ensuit d'interminables combats, auxquels finalement Guillaume, échappé à ses geôliers, donne une issue favorable aux chrétiens. Il retrouve ensuite son ermitage.

4. *Ysoré,* géant païen, assiège Paris et maltraite l'empereur Louis. Guillaume, prévenu, quitte son ermitage, monte à Paris, tue Ysoré, et redescend en Provence, où il meurt bientôt, après avoir achevé la construction d'un pont et lancé le diable dans une gorge.

Dans le *Moniage* comme dans le *Couronnement,* les épisodes pourraient être plus nombreux qu'ils ne sont : aucune nécessité ne fixe leur nombre, ni même parfois leur ordre. Ils se suivent, se sont ajoutés les uns aux autres au gré de la fantaisie des jongleurs, sans vue d'ensemble.

Mais qu'importe la composition d'ensemble, quand l'ensemble de la chanson, détaillée en plusieurs séances de récitation, n'est jamais saisissable? Soyons bien certains que le jongleur qui ajoutait un épisode à une chanson connue ne

se sentait guère tenu d'en faire la partie intégrante d'un tout ; témoin l'épisode de Synagon dans le *Moniage*, qui est d'une tout autre veine et d'un autre esprit que les autres. Mais nous tenons dans la *Chanson de Guillaume*, telle qu'elle nous est parvenue dans le seul manuscrit qui nous l'ait conservée une preuve plus frappante encore du peu de cas que faisaient les jongleurs de l'unité de l'ensemble. Elle y comprend deux parties, le *Guillaume* proprement dit, et le *Rainoart*, dont certaines données sont en violente contradiction : Guillaume, qui, à la fin du *Guillaume*, sortait vainqueur de son combat contre le sarrazin Déramé, se trouve, au début du *Rainoart*, cerné par des sarrazins. Il retrouve Vivien encore vivant, alors qu'il était mort dans le *Guillaume*. Il cherche à atteindre Orange, quand sa résidence était précédemment Barcelone. Quand enfin il échappe aux Sarrazins qui le cernaient et parvient à Orange, c'est pour en repartir chercher de l'aide à la Cour de Louis ; il en ramènera une grande armée, et surtout un géant sarrazin, Rainoart, qui sera l'artisan de la victoire finale des chrétiens. Ce récit du *Rainoart* provenant d'une autre chanson de geste, celle d'*Aliscans*, avec laquelle il est en parfait accord, a donc été mis bout à bout avec le *Guillaume* sans rime ni raison, sans aucun souci de l'ensemble, et les contradictions qui résultent de cet assemblage nous choquent vivement nous qui les constatons dans un livre où le *Guillaume* et le *Rainoart* forment un tout, transcrits de la même main sans aucune interruption ni le moindre paragraphe. Mais replaçons-nous dans la situation du jongleur : il chante l'ancienne chanson de Guillaume, mais il connaît d'autre part la fin d'*Aliscans*, que chantent des collègues, et qui donne une suite aux événements relatés dans le *Guillaume*. Va-t-il renoncer à servir à ses clients cette suite, parce que quelques-unes de ses données sont en contradiction avec l'ancienne chanson qui fait partie de son répertoire? Pourquoi serait-il si scrupuleux? Il chantera *Guillaume* un jour, *Rainoart* un autre jour, et ses clients ne seront pas forcément les mêmes ; mais le seraient-ils qu'ils ne songeraient sans doute pas à lui reprocher ses inconséquences. Le manuscrit qui nous a conservé ce bizarre assemblage a beau lui donner les apparences d'une œuvre écrite, il n'en témoigne pas moins pour l'épopée orale.

Les conditions dans lesquelles il chante obligent le jongleur forain à lier explicitement les différentes parties de son récit. Fréquemment interrompu par les circonstances ou sa propre fatigue, anxieux surtout d'intéresser et de retenir sa clientèle mouvante, le jongleur va constamment lier ce qu'il chante à ce qu'il chantera et à ce qu'il a déjà chanté ; il annonce ce

qu'il chantera, pour piquer la curiosité du public, le retenir par l'attente d'événements sensationnels ; il rappelle ce qu'il a déjà chanté, pour que tout badaud s'approchant du cercle soit rapidement au courant et s'attache à son tour aux péripéties, ou tout simplement pour rafraîchir la mémoire des auditeurs, faire le point, lier peut-être une séance à la précédente. Rappels et annonces concourent au même but : attacher le public au récit.

Devant un auditoire forain, le jongleur se trouve dans des conditions comparables à celles d'un hercule qui fait montre de sa force en soulevant dans les foires d'énormes haltères. Imaginons l'hercule : il doit rassembler un public, d'où un boniment qui annonce des choses extraordinaires, des exploits fantastiques ; pour un peu il soulèverait l'église Notre-Dame tout entière ! Mais ces exploits, il les retardera le plus possible, car à l'aide de ce seul appât, il doit prendre le plus de poissons possible. Sans lasser ceux qui se sont déjà rassemblés autour de lui, il cherche à attirer d'autres badauds, pour enfin enlever ses haltères au moment du meilleur rendement, devant le public le plus nombreux, car c'est au moment du tour de force qu'on jette la monnaie. Jeu subtil, équilibre difficile entre deux nécessités contraires, que l'on observe bien, *mutatis mutandis*, dans la première partie du *Moniage Guillaume*, par exemple.

« Vous allez entendre une chanson excellente, au sujet de ce Guillaume que vous connaissez bien, seigneurs barons, le vainqueur de Thibaut le Sarrazin, celui d'Aliscans, le mari d'Orable. » Le jongleur place habilement son auditoire dans un milieu légendaire qui lui est familier et qui est un bon terrain de rencontre ; une sorte d'entente, presque de complicité, va unir jongleur et public face au héros. Le contact est assuré, le chant particulier se trouve lié à la plus large légende. « Je vais vous raconter comment ce Guillaume laissa le siècle pour se faire moine, comment il se rendit au bord de la mer pour y acheter du poisson, comment des brigands l'attaquèrent. » Le voyage au bord de la mer, avec le combat contre les brigands, sera le clou de ce récit, et le jongleur fait miroiter dès le début de cette aventure aux yeux de ses clients, mais se garde bien d'y arriver trop tôt. Guillaume, en attendant, s'est donc rendu moine à l'abbaye d'Aniane, il y effraie les moines par sa haute taille et les irrite par son trop robuste appétit : il dévore à lui seul plus que trois autres moines. « Vous allez entendre comment ils complotent de se débarrasser de lui. » Mais auparavant, le jongleur rappelle encore : « Vous allez entendre une bonne chanson, de Guillaume au Court Nez, le baron. Il abandonna le monde pour

devenir moine ; il revêtit le froc et la grande pelisse ; il sert bien Dieu la nuit et le jour ; il va à matines, se met en oraisons. Mais, je vous le dis, ses compagnons le haïssent, car il mange trop de viande et de poisson, il en détruit plus que ne font trois autres moines. » Les moines réunis en chapitre suggèrent à l'abbé le méchant stratagème suivant : on enverra Guillaume acheter du poisson au bord de la mer, de façon qu'il soit tué par les brigands qui infestent les forêts qu'il devra traverser. « Vous allez entendre maintenant une bonne chanson, au sujet des grandes peines que souffrit Guillaume. » Mais nous n'en sommes pas encore à l'aventure principale, car le jongleur intercale alors un épisode qui peut se détacher du tout, un incident qui distrait les clients déjà rassemblés, leur fait prendre patience, et permet en même temps de réserver l'appât principal. Un noble baron mange un jour à l'abbaye, mais est servi chichement par le cellérier. Guillaume le voit, éclate en colère : « Apportez donc du vin, de la viande, du pain blanc ! Ce que les moines peuvent être avares ! » Et comme le cellérier lui enjoint de se taire, Guillaume lui arrache ses clés, court au cellier, le vide en l'honneur de l'hôte. Le jongleur revient ensuite au récit principal : « Guillaume s'est rendu moine, mais ses compagnons ne l'aiment guère : ils voudraient le voir étranglé. Un jour qu'ils étaient réunis en chapitre, ils complotèrent de s'en défaire... » et l'on en vient au stratagème que nous connaissons, à l'aventure elle-même, que dès le début le jongleur a accrochée au bout de sa ligne comme l'appât le plus tentant. Il a finalement tellement bien ménagé son affaire, en multipliant les annonces et les rappels, qu'un auditeur s'approchant de lui après huit cents vers de cette chanson peut parfaitement suivre les événements ; mais nous ne saurons jamais combien d'auditeurs l'auront quitté, las d'attendre toujours les exploits de Guillaume. Ces exploits sont reculés jusqu'à la limite extrême : Guillaume part, il s'engage dans la forêt où les brigands doivent le surprendre, il la traverse, sans se douter de rien, et les badauds sont là, haletants, attendant la surprise et la bagarre, en plein suspense. Or il ne se passe rien à l'aller. On imagine la déception du public ; quelques auditeurs devaient faire mine de s'en aller, il fallait les retenir, retendre le suspense ; le jongleur ajoutait donc aussitôt : « Si Dieu ne protège pas Guillaume, il fera au retour telle rencontre que le plus fort en tremblerait de peur. »

On sent ici entre le professionnel de l'épopée vivante et son public des relations étroites, de nature presque commerciale : le texte doit faire recette, comme tel autre article forain crié par un camelot. Il se peut que nous surprenions là la

chanson de geste dans une situation déchue déjà, et qui annonce sa mort prochaine. Mais, dans quelque milieu qu'elle ait vécu, une étroite intimité a toujours uni chanteur et auditeurs. Les chanteurs n'ont jamais pris vis-à-vis de leurs créations cette sorte de recul et de détachement qu'il faut à un auteur pour « lâcher » une œuvre qui doit atteindre ses lecteurs indépendamment de lui, pour abandonner le livre aux hasards d'une fortune sur laquelle lui, l'auteur, ne peut plus rien. Tout au contraire, le chanteur fait corps avec le chant qu'il déclame et qu'il joue, fait corps également avec son public. La vie de l'épopée vivante lui vient, plus essentiellement peut-être que de ces incessantes recréations qui conditionnent la technique que nous avons reconnue, de cette communauté que la chanson cimente. La chanson de geste ne vit pas sur les feuilles de parchemin qui n'en ont capturé que la lettre, pour nous la restituer dans la solitude. Elle était là-bas, dans la colonne où chante le jongleur ou dans le cercle des badauds qui l'entourent, lorsqu'il rassemblait tout le monde pour assister avec lui, de connivence avec lui, à l'accomplissement de ces destinées exemplaires. Le jongleur adhère à la fois à son public et à son sujet. « Écoutez, seigneurs, et Dieu vous accroisse ses bontés, ce que Guillaume fit alors. » N'y a-t-il pas là, indissolublement liés, les seigneurs qui écoutent, Guillaume qui agit, et le jongleur qui leur parle de lui? Il prend à témoin son auditoire : « Le captif l'entend, croyez-vous que cela lui soit agréable? » « Guillaume est mort, s'il ne leur ment pas ; mais écoutez ce qu'il leur dit. » Il prend parti, exprime sa sympathie, son antipathie. Du chef des brigands qui assaillent Guillaume : « Que Dieu le confonde, le roi de majesté ! » Mais que Dieu aide Guillaume, qui n'a pas d'armes. Ou encore, des Sarrazins qui, attendant le point du jour, se préparent à attaquer l'arrière-garde à Roncevaux :

Deus ! quel dulur que li Franceis nel sevent !

JEAN RYCHNER.

La vie des livres

PAUL ROCHE : LES CHEVAUX DE LA NUIT. — ÉRIC JOURDAN : LES PENCHANTS OBSCURS. — ROBERT PINGET : BAGA.

Les rêveries d'un petit employé de bureau, timide, disgracié physiquement, et que menace la quarantaine. Tel est le sujet ingrat et dangereux qu'a choisi Paul Roche dans *les Chevaux de la nuit* (1). Mais ce titre poétique et beau suffit à indiquer que Paul Roche a voulu éviter la grisaille d'un roman de la médiocrité et a repoussé la tentation du misérabilisme.

Certes, nous connaissons par le menu la vie que mène Michel Cévenol, entre son bureau et sa soupente de célibataire pauvre, en passant par le métro des heures d'affluence. Mais l'imagination de Cévenol nous entraîne bien loin, dans un univers distordu, fantastique, monstrueux peut-être, jamais gris. Dans sa solitude, Michel escalade le ciel, en écoutant, sur un mauvais poste de radio, un concert symphonique. Il remet en question Dieu et le monde. Le délire de Michel Cévenol est d'un lyrisme qui n'a rien de médiocre.

D'autres fois, un double surgit près du solitaire. Michel l'appelle Serbola, et ce fantôme a pour lui une présence, une réalité telles que nous pensons à ces décompositions de la personnalité étudiées par les psychiatres et dans lesquelles le double du malade se dresse devant lui, comme l'étranger vêtu de noir devant Musset. *Les Chevaux de la nuit* sont un roman absolument schizoïdique. Le héros, replié sur lui-même, ne demande rien au monde extérieur, sinon quelques prétextes. Un trajet en métro, par exemple, est l'amorce d'une sorte de délire où le cerveau de Michel bout aux chaudières de l'horreur.

Mais il ne s'agit pas de juger ici du point de vue de la psychopathologie. Il faut seulement admirer l'utilisation littéraire que fait Paul Roche d'un personnage de solitaire au bord de la folie, et la puissance poétique de ses divagations.

Une seule fois, nous sortons de la conscience de Michel Cévenol, de sa vision prismatique, de l'univers. C'est pour pénétrer dans l'esprit mesquin et vulgaire d'une collègue de bureau, Aline, dont il s'est épris et qu'il sublimise, dans sa solitude, sous le nom de Sybille. Le monologue intérieur d'Aline n'est pas sans ressembler au célèbre dernier chapitre d'*Ulysse*. L'effet de contraste entre les rêves que lui prête Cénevol et la mesquinerie de cette lectrice de la presse du cœur est saisissant.

(1) Gallimard.

Déçu et blessé par Aline-Sybille, chassant à jamais le brillant et cynique Serbola, Michel connaît une nuit mystique qui marque le début de sa guérison. Cette œuvre autistique arrive ainsi à son terme, tandis qu'on entend, dans la nuit de la ville, les pas d'innombrables chevaux, se hâtant vers quelque mystérieux sabbat hippique. C'est par cette image insolite et belle, qui semble sortir de quelque film nordique, que s'achève l'histoire d'une crise de conscience, traitée par un auteur qui, dès son premier livre, montre toute son originalité.

* * *

Les Penchants obscurs (1) d'Éric Jourdan, le sont surtout pour qui ne connaît pas toute une société parisienne que l'auteur peint avec une férocité qui est probablement de la fidélité. Ce livre en forme de serrure s'ouvre à l'aide de clés qui ne sont aucunement de sûreté. Jusqu'aux noms sont ressemblants.

Quoi qu'il en soit, cette société ingénument frelatée semble singer celle que décrivit Proust — ce qui me fait penser au si drôle ouvrage parodique de Philipe Jullian, *Gilberte retrouvée* (2). Mais l'auteur a le mérite de ne pas céder à ce travers de ses personnages. Éric Jourdan ne cherche pas à être le Proust de médiocres duchesses et de Charlus douteux. Ajoutons qu'il écrit une langue assez belle, un peu précieuse, qui fait merveille pour évoquer la grâce d'un corps, l'émotion d'un matin, la crispation fugace d'un désir. C'est un style qui a la tenue et le glacé d'une chemise empesée et qui n'est pas sans produire son petit effet, le soir, dans le monde, aux chandelles.



Baga (2), de Robert Pinget, est un roman fort divertissant qui tourne en dérision l'état, la politique, le respect humain et quelques vertus théologales, toutes les trois je pense. *Baga* est l'histoire d'un roi. Ce roi est une sorte de père Ubu plus raisonneur que féroce, plus paresseux que raisonneur et qui a d'ailleurs sûrement entendu parler de Samuel Beckett. Il y a quelques excellents morceaux : la guerre, la visite d'une grosse reine voisine, le moment où le roi, devenu ermite, se métamorphose au point de changer de sexe et de se retrouver sainte femme. Parfois, la verve de Robert Pinget faiblit un peu, mais on ne lui en veut pas longtemps. Son roi a vite fait de nous remettre en joie, et son absurdité gratuite, imaginaire, invraisemblable, réussit parfaitement à dénoncer la vanité du réel.

ROGER GRENIER.

(1) (2) Plon.
(2) Éditions de Minuit.

D'un livre à l'autre

MICHEL DÉON : LES GENS DE LA NUIT. — FRIEDRICH DURRENMATT : LA PANNE. — FRANÇOISE MALLET-JORIS : L'EMPIRE CÉLESTE. — JOSÉ CABANIS : LES MARIAGES DE RAISON. — GEORGES GOVY : SANG D'ESPAGNE.

De Saint-Germain à Montparnasse, avec parfois de brèves échappées vers les Halles ou même « les beaux quartiers », les personnages de ce livre traînent leur ennui et leur agitation, celle-ci n'arrivant guère à leur faire oublier l'autre. Celui qui est au centre du récit est un garçon qui se veut anticonformiste par aversion pour son père, écrivain notoire, arrivé et arriviste, assez pauvre sire avec une petite zone bleue. Il a refusé la voie facile que la famille lui indiquait et s'en est allé passer à la Légion trois années dont il a gardé en somme bon souvenir. Rentré en France et nanti d'une assez agréable situation, il se trouve pourtant désemparé à la suite d'une rupture. La perte de cette *Elle* (il ne la nomme point autrement) l'a blessé d'une manière qui lui semble inguérissable. Il ne faut pas pourrir avec ses souvenirs, lui dira un jour une tendre camarade qu'il a cueillie dans un bar. Et de fait il s'apercevra aux dernières pages du livre que la crise est complètement passée et qu'*Elle* n'a plus aucun des prestiges dont le souvenir tenace et trompeur la parait.

La rencontre fortuite de cette jeune femme aux propos désabusés a introduit le narrateur dans un milieu vénéneux. On y vit en général assez mal et d'expédients. On y boit beaucoup. On y aime — si l'on peut dire — avec une extrême facilité. Quelquefois même il arrive que ces contacts d'épidermes se haussent presque à la hauteur d'un sentiment. A l'arrière-plan se devinent d'inquiétantes activités. Elles poussent parfois au suicide. Ou au crime. Simples incidents dans la trame d'existences difficiles, périlleuses et enveloppées d'une sorte de brume d'angoisse. Ils ne valent pas plus de quelques lignes. Mais, à la dernière minute, celui qui, sans le vouloir, a provoqué le drame n'est plus avec les gens de la nuit. Il n'y a été que « par accident ». Les sortilèges nocturnes se dissipent. Les troubles compagnons, sournois, violents, veules surtout, si veules, s'enfoncent dans l'ombre de la ville.

Ce roman, vivement conduit jusqu'à un dénouement imprévu, évoque avec un bonheur remarquable Paris la nuit ou aux primes heures du jour. Il faut beaucoup aimer Paris et avoir beaucoup pratiqué un certain noctambulisme pour atteindre à cette poésie exacte, tendre, pathétique.

(Plon, édit.)

***

Parmi les jeunes écrivains de Suisse alémanique, Friedrich Dürrenmatt occupe une place de premier rang. Il est romancier, il est auteur dramatique. On a vu de lui à Paris, il y a un an environ, si je me rappelle bien, une pièce : *la Visite de la vieille dame* qui avait paru assez surprenante, d'un humour crispé et inquiétant, une histoire aux résonances inattendues.

La Panne (1) qui nous est donnée aujourd'hui dans une excellente traduction de M. Armel Guerne a les dimensions d'une nouvelle. Ce bref récit part d'un incident fort banal, la panne qui contraint l'agent général d'une fabrique de tissus synthétiques à s'arrêter dans un village où, faute de place à l'auberge, il devra loger chez l'habitant.

Ainsi commence une aventure étrange et pourtant tout à fait logique dans son développement. Le voyageur a accepté sans enthousiasme l'hospitalité qui lui a été aimablement offerte. Mais son hôte qui a également invité à dîner trois amis, comme lui gens âgés, lui demande de prendre part à un jeu que la succulence des plats et la qualité des vins aidant, notre commerçant va bientôt trouver extrêmement divertissant. De ses quatre commensaux, l'un — le maître de maison — a été juge, l'autre procureur, le troisième avocat. Le dernier fut bourreau. Au demeurant, excellent compagnon. Et fort silencieux. Ces hommes que la retraite aurait vite fait périr d'ennui, ont inventé un moyen de garder un intérêt à leur existence. Ils ont repris leur ancien métier. Histoire de rire, comme dirait Salacrou. On joue au procès. Le représentant de commerce sera l'accusé. Et les « magistrats » espèrent tenir une belle cause : « Mais je n'ai rien à me reprocher », allègue l'interrogé. Pas si simple. Le procureur lui démontre d'abord qu'il s'est conduit, sur le plan commercial de façon fort peu scrupuleuse, ensuite qu'il a su, après lui avoir pris sa femme, provoquer la mort de son directeur qui était cardiaque. Voilà comment on se fait, sans s'exposer et avec toutes les apparences de l'honnêteté, une belle situation. Et tout cela est expliqué à l'accusé, qui n'y avait jamais pensé, avec tant de rigueur, de précision, de bonne humeur aussi — car c'est un jeu et l'on est en pleine beuverie — que celui-ci s'enthousiasme, approuve, renforce les arguments et rend inutiles les efforts de son avocat. Il est condamné à mort : c'était prévu. Tout le monde est ivre d'ailleurs. Le condamné regagne sa chambre en grimpant à quatre pattes l'escalier. Le bourreau n'a pu aller si loin et ronfle en travers des marches. Et quand le juge et le procureur, qui sont restés à rédiger l'arrêt, montent à leur tour difficilement, avec l'avocat, ils découvrent que leur joyeux compagnon de la nuit s'est pendu à sa fenêtre. N'a-t-il pu supporter de se voir tel qu'il était, tel qu'il n'avait jamais imaginé qu'il pût être? Quelle rupture s'est produite dans son esprit?

(Edit. Albin Michel.)

***

Dès son premier livre, *le Rempart des béguines*, Mme Françoise Mallet-Joris avait fait preuve d'un assez exceptionnel talent. D'autant qu'elle avait alors vingt ans à peine et qu'elle traitait un sujet scabreux. Les romans qui suivirent confirmèrent qu'il ne s'agissait pas d'un début heureux. Le dernier en date, *les Mensonges* fit, il y a deux ans, prononcer le mot balzacien. C'est une étiquette qu'on colle un peu facilement peut-être à pas mal de livres. Elle n'était pas, à l'occasion, injustifiée.

Cette fois, c'est à Balzac encore, si l'on veut, mais beaucoup plus à mon sens, à Zola que fait penser le nouveau roman de Mme Mallet-Joris : *l'Empire céleste*. C'est un gros volume de quatre cents pages, un peu compact, un peu touffu, qui ne se lit pas d'une traite. Mais cette abondance n'est pas, en somme, pour déplaire. Il n'est pas désagréable de rencontrer un auteur qui, sans vous noyer dans un « fleuve » romanesque, se montre capable d'organiser un récit où circulent de nombreux personnages assez fortement caractérisés, « individués » pour prendre consistance et vie.

L'empire céleste n'est que l'enseigne d'un modeste bar-restaurant de la rue d'Odessa, derrière la gare Montparnasse. Sous cette enseigne, tout un petit monde d'où se détache le principal personnage, Stéphane Morani, un musicien, deuxième prix d'un conservatoire de province, qui tient le piano dans une brasserie du quartier. Stéphane est un « raté », malade d'ailleurs, qui s'en ira finalement mourir dans un sana. Homme à grandes phrases, à belles attitudes, qui s'est composé un personnage bénisseur et s'écoutant parler. En fait, peu de talent et une très médiocre capacité intellectuelle. Tel quel, il fait la roue aux réunions de l'Empire céleste où l'on discute — et commente — les sujets les plus variés. A cette académie, où Bouvard et Pécuchet eussent tout naturellement trouvé un fauteuil, il donnera lecture de son *Journal*. Car il tient un journal qui, est, en quelque sorte, une tentative de justification de son échec. Il en a confié le manuscrit à une voisine passablement laide avec laquelle il entretient de platoniques amours et qui l'invite à révéler ce « chef d'œuvre » à leurs amis pour leur réconfort moral !

Là est sans doute le défaut de ce livre riche en scènes vigoureusement enlevées, en morceaux de belle venue : on ne s'intéresse guère à ce Stéphane. Il n'a pas échoué dans la vie par fidélité intransigeante à un idéal. S'il a eu de grandes ambitions, elles semblent avoir vite fait long feu. Il n'est vraiment qu'un imbécile pontifiant. Un type tiré à de nombreux exemplaires. Et pareillement, la jeune Martine paraît une petite sotte, prétentieuse et assez méchante.

Aussi bien Stéphane n'est pas exempt de tartuferie. Car il est marié et ce ne sont point ses cachets de pianiste qui assurent au ménage une existence relativement confortable, mais la galanterie de la femme, entretenue par un peintre dont les toiles se vendent très cher. La description des amours du peintre, peu

travaillé de complexes, lui, quoique parfois... puissant, roublard, une « force de la nature », et de Louise Morani, le beau modèle aux formes pleines, si calme, si près de la terre, elle aussi, est une des bonnes parties du roman. Et il faut dire aussi avec quelle vérité sont dessinés les personnages secondaires, la concierge aux manigances sordides et sa fille, plus jolie qu'un prix de beauté, mais tout à fait idiote, le médecin marron, l'antiquaire, protecteur d'un jeune barbouilleur.

L'Empire céleste n'est pas sans défauts. Mais dans l'amas des romans qui recouvre les vitrines des libraires, il mérite d'être isolé et considéré.

(Prix Femina 1958. Julliard édit.)

***

Aux abords de la quarantaine, Gilbert, universitaire dans une ville méridionale, sent lui peser effroyablement une liaison déjà ancienne qui ne lui a apporté que des satisfactions qu'il juge médiocres. Plusieurs fois il a tenté de rompre, mais l'habitude a été la plus forte. Enfin, il y réussit — définitivement croit-il — ne voyant plus, injustement, que les mauvais côtés d'une trop longue aventure, irrité même par des marques de tendresse dont il ne nie pas la sincérité, mais qui l'excèdent. C'est alors que l'idée du mariage commence à cheminer dans son esprit. La diplomatie d'une société provinciale experte à ce genre de travaux et de jeux, finira par surmonter ses résistances. Car ce Gilbert est un peu Triplepatte et il ne se décide pas sans effort à sauter le pas. La jeune fille qu'il épouse est charmante, bien entendu. Beaucoup plus jeune que lui. Que lui réserve-t-elle? Après tout, il n'y a pas de raison pour que ce ne soit pas un bon mariage. Il y en a de bons, a dit La Rochefoucauld, il n'y en a pas de délicieux. Mais qui oserait prétendre aux délices? Tel quel, celui-ci où la raison semble avoir plus de part que l'amour, ne s'annonce peut-être pas si mal. D'autant que Gilbert garde tout près une affection dont il commence à sentir le vrai prix au moment où il devrait s'interdire d'y penser. La morale en pâtira certes. Mais la vie est souvent faite de ces arrangements dont un moraliste qui n'était pas ennuyeux, disait à peu près qu'ils arrangent tout mais mal.

Pas très bien équilibré dans sa composition, plus animé et direct dans sa seconde moitié, poussant parfois exagérément au premier plan des personnages secondaires dont un au moins d'ailleurs — le colonel Bise — est très réussi, pas toujours exempt de quelque vulgarité, le roman de M. Cabanis se recommande par une qualité d'analyse assez pénétrante et par une ironie grossie parfois jusqu'à la caricature, qui donne à son récit un ton personnel d'un indéniable agrément.

(Edit. Gallimard.)

***

Le nouveau livre de Georges Govy est un recueil de sept nouvelles, sept tableaux, qui composent un polyptique dont l'ensemble traduit avec intensité l'Espagne et l'âme espagnole. Il n'y a en effet, rien de conventionnel dans ces récits sobres, dépouillés, qui s'abstiennent volontairement de ce coloris si souvent prodigué, mais qui donnent au lecteur un sentiment d'exactitude, de vérité, dans la peinture des caractères et des mœurs.

Ces nouvelles sont fort différentes les unes des autres. Mais ce souci d'exactitude, cette connaissance des êtres et des paysages que manifeste Georges Govy les unit par une sorte de lien organique, en même temps que leur autonomie leur assure un relief que n'aurait peut-être pas un roman dans son obligatoire déroulement. Du moins l'auteur a-t-il cherché précisément par ce mode de composition à éliminer tout ce qui pourrait paraître des temps morts ou des remplissages.

On peut préférer l'une ou l'autre de ces nouvelles. Mais on appréciera sûrement l'art, on dirait volontiers mériméen, que Georges Govy montre dans chacune d'elles.

(Edit. Arthème Fayard.)

ROGER DARDENNE.

Noël dans les livres

Chaque fête, chaque nouvelle année, chaque Noël, bonne occasion d'agrandir la bibliothèque de l'enfant, de l'adolescent. Une bonne habitude à prendre, à faire prendre. Il n'est jamais trop tôt pour la mettre en train... *Follet, le petit chat,* qui se promène dans d'adorables décors (collection *Farandole,* Casterman), attendrira le plus petit des lecteurs. Les animaux des albums du Père Castor (Flammarion) — *la Chèvre et les Biquets, Moi et mon petit Chien, Trois Petits Cochons* — sont tous aux prises avec le loup, *les Musiciens de Brême,* tirés du conte de Grimm, exceptés. *Pipo chien de Berger,* qui cherche le chat de la ferme dans toute la France, et *Youpi le gentil cocker,* en visite au zoo (Hachette), sont tous deux échappés des *Vacances de Caroline* (grands albums Hachette), dont les mille malices des illustrations font nos délices.

Dès sept ans, on peut lire une adaptation du *Roman de Renard,* de P. Servais (Casterman), à moins de préférer le genre bande illustrée de *Petzi et son grand Bateau* (Casterman). *L'Encyclopédie en Couleurs* (Nathan) traite chaque sujet — maison, reptiles, oiseaux, images de la vie des hommes, bateaux, voitures — sur de grandes doubles pages clairement illustrées et peu commentées, bien faites pour frapper la mémoire visuelle.

L'éditeur Desclée de Brouwer présente de très beaux albums blancs : *Il était une Bergère,* ensemble de chansons françaises, des contes de Noël : *Il est né le divin Enfant,* et des psaumes : *Me voici Seigneur, Prions avec le roi David,* adaptés pour les plus jeunes lecteurs, et enjolivés d'une imagerie inspirée de celle des Livres d'Heure.

Casterman lance une nouvelle collection : *Plaisir des Contes.* Des auteurs connus ont écrit pour vos enfants, avec une sorte de tendresse amusée qui n'a comme précédent que celle des *Histoires comme ça.* Paul Guth, en tout premier lieu, avec *Moustique et le Marchand de sable,* une merveille du genre, promène le héros au bord de la mer, au bord des rivières et surtout dans le désert, où se croisent les avenues du Sable. Les dessins naïfs sont, comme le texte, bourrés d'humour et de poésie. Marcelle Vérité, elle, écrit ses *Contes des Étoiles* en partant d'un petit rien qui la font rêver. Un certain poisson Gobi qui trouvait son nom un peu court, ajoutait : « des îles Philippines » parce que ça sonnait mieux. Quant au *Petit Homard,* d'Yvonne Escula, très content de lui, encore jeune, mais qui se porte bien pour son âge, il trouve que les hommes sont des animaux voraces : ils mangent même quand ils n'ont plus faim.

Un autre écrivain se penche sur les enfants : Claude Roy *(la Guilde du Livre)* avec *La Maison*, dont les objets se vengent quand on les démolit.

Pour huit à dix ans, voici un très grand album cartonné jaune, *l'Histoire de France racontée à tous les enfants* (Nathan) où visages et scènes de notre passé, de Vercingétorix à de Gaulle se succèdent en images chatoyantes.

Pour les enfants de sixième dont c'est le programme, d'histoire, mais pouvant prendre dans la bibliothèque une place définitive d'aide-mémoire, nous recommandons un splendide album (Les Deux Coqs, Cocorico) : *Les Pays bibliques* paré de cartes en couleur prises d'avion, de dessins — tel le phare d'Alexandre — et de photos sortant des terrains battus. Pour le même âge, Calman-Lévy nous rappelle *la Fabuleuse Entreprise*, de Louise de Vilmorin, et nous adresse *Nico à New York*, d'André Maurois. Nico, grâce auquel l'ami resté en France découvre les buildings, le base-ball, la classe et les distractions américaines.

Puis voici venir les romans. Pour les filles, Françoise d'Aubonne a écrit *Chevrette et Virgine*, embarquées sur un trois mâts à l'île Maurice en 1777. Le Grand Prix du Salon de l'Enfance a été décerné à P. J. Bonzon pour *l'Éventail de Séville* qui nous entraîne aux îles Fortunées et dans le monde des Gitans. (*Bibliothèque Verte*, Hachette) *Bientôt Seize ans*, de Cavana *(Bibliothèque Hachette)*, une jeune fille qui devient téméraire pour l'amour de son chien. Dix-sept morceaux de Colette ont été réunis sous le titre *Histoire pour Bel Gazou (Idéal Bibliothèque)* où la chienne, la chatte et bien d'autres bêtes se retrouvent. Et dans cette même collection blanche à étoiles d'or, une nouvelle Chipie-Boum, plus humoristique qu'un simple garçon manqué.

La Nouvelle Bibliothèque Rose (Hachette) raconte des histoires de garçon, *Pascal et le Vagabond*, de Thiebold, *le Club des cinq en Randonnée*, de Blyton et la *Bibliothèque Verte* (Hachette), *Monsieur Dumollet sur le mont Blanc*, l'aventure d'une caravane fantaisiste à l'assaut des cimes, contée par notre humoriste Samivel.

Le Prix Enfance du Monde a, cette année, été décerné à René Guillot pour *Grichka et son Ours* (*Idéal Bibliothèque*, Hachette). R. Guillot s'attache toujours à la réconciliation de l'homme et de la bête, cette fois-ci dans le Grand Nord. Grichka défend l'ours grandi à ses côtés, quand les adultes veulent l'abattre. La poésie se glisse entre toutes les lignes : le sifflet (vu par l'ours) est un jouet de fer qui chante comme si on y avait enfermé des oiseaux.

Jan, le Chien du Bord, de Barrington (Nathan) nous embarque dans une grande aventure de bateau, et *Bargabot*, d'Henry Bosco (*Bibliothèque Blanche*, Gallimard) nous fait retrouver Pascalet, *(l'Enfant de la Rivière)* dans un nouveau roman dont le héros adolescent voit les portes du collège se refermer sur lui. *Le Pirate au Grand Cœur*, de Vinez, *les Ailes du Courage*, de G. Sand (Casterman) ; et pour les globe-trotter en herbe, dans la collection *Aventures de Jeunesse* (Delagrave), *Piste Eskimo*, de Nigremon et Jean, *Le Pileur d'Ajoncs*, de Vallespir, terminent la liste des romans distrayants. Attirons l'attention sur un ouvrage de Noël-Noël,

traité avec le sens dramatique et l'humour en demi-teinte qui lui sont propres : *le Père Tranquille* (*Bibliothèque Verte*, Hachette) qui éclairera avec justesse la nouvelle génération sur ce que furent les duretés de l'occupation, du maquis, et des luttes occultes de ceux qui sont maintenant des adultes.

Pour les parents qui apprécient la chasse comme un art et non comme un jeu, *le Gibier de Chasse*, une grande *encyclopédie* (Casterman) apprendra au futur chasseur à respecter les jeunes et les mères, et à se battre à armes égales avec l'animal, auquel on doit laisser ses chances : sa vitesse, et ses ruses. L'auteur expose clairement la façon particulière de chasser chaque proie — du lièvre au lion — et par conséquent son mode de vie. Ajoutez à cela une planche en couleur par bête, et cet album devient aussi un fort beau précis d'Histoire naturelle.

Une nouvelle collection : *Aventures de l'Espace* (Les Deux coqs d'Or, Cocorico) traite de tous les problèmes relatifs à l'exploration extra-terrestre : *Satellites artificiels* et *Aventures de l'Espace* de W. Ley donne en termes clairs, accompagnés de belles illustrations, les explications techniques que réclame l'enfant qui s'intéresse, plus que nous sans doute, aux sciences de l'avenir. Les méthodes de lancement des satellites, ce qu'ils deviendront, l'entraînement des équipages d'astronefs, y sont racontés. Chaque nouvelle série d'expériences, chaque découverte en ce domaine sera le prétexte à de nouveaux volumes.

Rappelons chez Larousse, la collection d'Encyclopédies conçue pour tous les âges. *L'Encyclopédie pour la Jeunesse*, est la première d'une série qui couvrira les matières d'études allant de la sixième à la première. Rappelons aussi l'initiative de *la Guilde du Livre*, dont *la Guilde des Jeunes*, sort régulièrement des albums et des romans divers. Signalons à cette occasion le nouvel ouvrage photographique de la regrettée Ylla, accompagné d'un texte de Claude Roy, *Mères et petits*, qui vient après les *Éléphants des Indes* dont on aimerait parler trois pages durant.

A l'intention des grands, un dernier tour d'horizon : Complétez ou inaugurez votre collection *Nature et Beauté* (Larousse) avec *les Plus Beaux Insectes*, dont les corps rivalisent d'ingéniosité, et *Mers, Glaciers et Volcans*, qui vous fera rêver sur les mystères et les splendeurs de notre globe. Un ouvrage consacré à Rembrandt fera méditer sur les possibles de l'homme, sa pensée et ses arts.

Différents éditeurs proposent quelques livres instructifs : *l'Automobile et ses Grands Problèmes* (Larousse) qui comprend un important chapitre rédigé par André Siegfrid. De nombreux autres traitent de l'histoire de l'automobile, de son présent : structure, carburants, direction, moteur, embrayage, etc. — et de son avenir. Cinq cents pages dûment illustrées, suivies d'un index alphabétique à la façon d'un livre de science. Signalons dans ce domaine le livre humoristique de Georges Ami, *l'Homme-Auto* (Plon).

Voici enfin deux ouvrages historiques aussi gais que sérieux : dans le premier volume de *l'Histoire du Monde* (Flammarion).

Jean Duché entreprend l'aventure de conter aux autres le monde où nous vivons. Un Jean Duché alerte, rieur... et très savant, nous entraîne dans une course un peu harassante, derrière cet *Animal Vertical,* l'homme, qui depuis dix mille ans cultive la terre où il s'est mis debout pour faire des actions héroïques ou barbares par millions, des pyramides ou des barrages, et prendre maintenant le grand tournant de l'ère atomique vers laquelle nous courons.

Enfin, après *le Journal du Monde,* les éditions Denoël présentent *le Miroir de la Femme,* un ensemble de fascicules reliés comme le précédent album, illustré et traité dans notre style journalistique — le meilleur, bien entendu. De nombreux auteurs y ont traité le problème de l'Éternel Féminin, depuis l'âge des cavernes jusqu'à nos jours... Des titres alléchants, des recettes de beauté ou de cuisine, des histoires d'amour, des gravures de mode ou d'ameublement agrémentent ce « périodique », merveille d'humour et de documentation.

NADINE LEFEBURE.

Le théâtre

DOUZE HOMMES EN COLÈRE, ADAPTATION D'ANDRÉ OBEY. — L'ÉTRANGÈRE DANS L'ILE, DE GEORGES SORIA. — L'HOMME DE GUERRE, DE FRANÇOIS PONTHIER. — LA HOBEREAUTE, D'AUDIBERTI. — REPRISE DE TESSA, DE GIRAUDOUX. — DON JUAN, DE HENRY DE MONTHERLANT.

Douze hommes en colère.

Après un mois de la saison nouvelle, on peut dire que le théâtre continue : rien de plus, rien de moins.

A la Gaité-Montparnasse, une pièce qui mérite un long succès : *Douze hommes en colère*, mais avec une action telle que le cinéma l'emporte nécessairement sur le théâtre. Douze hommes sont enfermés dans la petite salle du Palais de Justice où délibère le jury : onze arrivent avec l'intention de dire l'accusé coupable du meurtre de son père et de l'envoyer à la chaise électrique ; mais l'unanimité est requise ; sinon, le procès recommencera devant un autre jury ; or le douzième juré n'est pas absolument certain de la culpabilité et son incertitude doit peu à peu ronger l'assurance des autres. Ceux qui ont vu le film n'ont pas oublié les visages sur l'écran, le jeu des mains, la participation des objets au drame. Si juste, si ingénieux, si émouvante que soit la mise en scène de M. Michel Vitold, elle ne dispose pas des possibilités qu'offrait la caméra à M. Sidney Lumet. La pièce est, d'ailleurs, bien jouée, avec cette seule réserve que la simplicité de M. Vitold est un peu trop voyante dans le personnage aux scrupules contagieux, le dialogue d'André Obey n'encombre pas de paroles inutiles un drame qui se joue au fond de douze consciences en devenant douze drames personnels.

L'étrangère dans l'île.

Deux noms de vrais dramaturges doivent être retenus : M. Georges Soria, auteur de *l'Etrangère dans l'île* (Studio des Champs-Élysées), M. François Ponthier, auteur de *l'Homme de guerre* (Comédie de Paris).

Deux Cypriotes ont fait leurs études à Oxford ; ils doivent à l'Angleterre leur culture et le langage de leurs pensées ; ils reviennent dans leur île, l'un, chirurgien, l'autre, avocat. Or voici qu'agit « le génie du lieu », un génie révolté. Très vite, le chirur-

gien a choisi le parti de l'indépendance qui ne peut pas ne pas être celui de la violence. L'évolution de l'avocat fut plus lente et moins lucide : il a passé son enfance à Londres et peu vécu dans sa patrie, il fut major dans l'armée britannique et surtout il a épousé une Anglaise ; il préfèrerait la réconciliation au choix. Le rideau se lève au moment où les circonstances, dépassant toutes les bonnes volontés, condamnent chacun à être un combattant. Le drame se joue à la fois dans la conscience de l'honnête homme et dans son foyer. A mesure qu'il se découvre Cypriote, sa femme se sent de plus en plus « l'étrangère dans l'île ». L'action politique est traitée avec force et simplicité, sans discours superflus ; les scènes de la vie intime nous paraissent être d'un pathétique plus larmoyant.

L'homme de guerre.

En quittant le Studio des Champs-Élysées pour la Comédie de Paris, nous allons de Chypre en Algérie. Ici et là, les combats provoquent une crise de conscience de soi, une cure de « connais-toi ». Le héros de M. François Ponthier est un commandant qui a « fait » l'Italie, l'Allemagne, l'Indochine, qui « fait » l'Algérie. Des circonstances intéressant sa vie privée comme sa vie militaire le révèlent « homme de guerre », homme par la guerre et pour la guerre, le commandement devenant le sens même de sa vie, ceci au moment même où, si contradictoire que cela paraisse, il oublie que « la discipline fait la force des armées » : devant un ennemi en qui il reconnait un maître, en qui il se reconnaît lui-même, il met au-dessus des consignes et des ordres cette espèce de fraternité chevaleresque qui unit, sous des uniformes différents, les « hommes de guerre ».

La mise en scène de *l'Etrangère dans l'île* par M. Negroni, celle de *l'Homme de guerre* par Mme Marcelle Tassencourt, des interprètes coïncidant, ici et là, avec les personnages principaux, voilà deux représentations montrant, une fois encore, de quelles ressources notre théâtre dispose. Lorsqu'on parle de « crise », il ne peut être question que des auteurs. On est donc satisfait de voir aujourd'hui de bons comédiens au service de bonnes pièces, bien écrites sans avoir trop l'air de l'être, avec des personnages aux idées claires, ce qui ne veut pas dire superficielles, et des sentiments simples, ce qui n'est pas synonyme de simplistes. On n'enlèvera rien à leur valeur si l'on ajoute qu'il s'agit d'un théâtre de forme traditionnelle, forçant l'attention du spectateur à la fois par la vertu dramatique de l'action et par l'intérêt qu'éveillent nécessairement des problèmes d'une actualité angoissante. Il est souhaitable que ce théâtre continue ; l'on s'étonne d'ailleurs, que ce soit dans de petites salles et non à la Porte Saint-Martin ou à la Renaissance. Mais on comprend qu'un art vivant ne se contente pas de continuer, que sa vitalité se manifeste dans la recherche de styles nouveaux et d'architectures plus audacieuses. Attention, pourtant : comment le public ne se tournerait-il pas vers un théâtre

honnêtement traditionnel et sans prétentions poético-révolutionnaires si des œuvres comme *la Hobereaute* devaient représenter l'esprit « d'avant-garde »?

La Hobereaute.

M. Audiberti appelle sa pièce un « opéra parlé »; précisons un « crépuscule des dieux » réduit pour pipeaux. La hobereaute est un petit oiseau de proie ; elle donne ici son nom à la dernière déesse ; rendue à sa féminité par le Maître parfait, elle tombe amoureuse d'un beau chevalier, mais le Maître parfait l'oblige à épouser un affreux soudard. Ce qui veut dire, en simplifiant : le Dieu du Christianisme est ennemi de la nature ; son Église bénit des unions fondées sur le mensonge ; mais son triomphe est provisoire : en se soumettant à sa loi, la jeune fille introduit dans la nouvelle religion un principe de destruction ; il y a encore un avenir pour « la déesse des gens qui ne veulent pas de la Croix ». « L'homme vassal de Dieu ne peut plus comprendre les roseaux, les sapins... » : ceci prouve seulement que l'auteur a oublié saint François d'Assise ou n'a jamais regardé les portails des cathédrales. Peu importe ce paganisme idéalisé rétrospectivement par la conscience chrétienne en rebellion contre elle-même : ce qui est grave, c'est l'exubérante pauvreté de ce symbolisme forestier et gaulois. Chanter : « Je bouffe quand j'ai faim. Quand j'ai soif je bois... », n'a rien de particulièrement poétique. Faire rire avec « C'est aussi sûr que dieu et dieu font quatre » est assez facile. Célébrer le culte celte de la Nature, voir, mais pas avec des boules de gui en celluloïd. Que *la Hobereaute* soit très heureusement mise en scène et interprétée au théâtre du Vieux-Colombier, cela rend plus vif le regret de ne pas trouver dans le texte la truculence anticléricale d'un Ghelderode ou la grâce qui éclairait *Ondine* de Giraudoux.

Tessa.

Comment écrire ce dernier nom sans recommander la reprise de *Tessa* au théâtre Marigny, mise en scène de Jean-Pierre Grenier? Certes, en vieillissant, les deux derniers actes n'ont pas acquis cette simplicité qui préserve le sentiment de la sentimentalité et les longueurs de 1934 trahissent encore plus clairement aujourd'hui l'embarras d'un poète en perte d'inspiration. Mais les deux premiers ! Les années ont passées : « la nymphe au cœur fidèle » retrouve sa jeunesse en Mlle Marie Versini et nous retrouvons la nôtre en assistant aux divers numéros du « cirque Sanders ».

Don Juan.

Le *Don Juan* d'Henry de Montherlant sera-t-il l'événement théâtral de la saison? A l'heure où ces lignes sont écrites, on ne

sait ce que sera la représentation : les difficultés d'interprétation que soulève la pièce ne permettent aucune prédiction, même en connaissant la distribution qu'annonce l'Athénée. La lecture de ces trois actes (1) nous rappelle les scrupules de metteurs en scène comme Gordon Graig et Gaston Baty : le corps et surtout la personnalité de l'acteur risquent de trahir le personnage de sorte que la marionnette serait préférable au comédien. Oui, l'homme en chair et en os sera une épreuve redoutable pour ce *Don Juan.* Il s'agit, en effet, d'une farce sinistre, d'une tragédie-bouffe, autour d'un « caractère » n'ayant aucune des propriétés qu'évoque ce mot, un « caractère » dont l'unité est dans sa diversité et qui n'a de fixe que sa mobilité. Alors...

La farce se déroule devant une sorte de chœur burlesque, office tenu tantôt par des passants, honnêtes gens de Séville aux idées pré-fabriquées et débitées en sentence d'une solennelle banalité, tantôt par des « carnavaliers », artisans qui confectionnent des figures en carton-pâte pour le Carnaval, professionnels du grotesque et du faux — un de leurs chefs d'œuvre sera la statue du Commandeur. Don Juan participe à la farce par un trait que lui impose sa technique : pour plaire aux femmes, déclare-t-il, « depuis un demi-siècle, je joue la comédie de la vulgarité ». On voit le risque : sans être vulgaire, jouer à être vulgaire. Dans tout ceci, il s'agit d'un comique volontairement grimaçant dont on se demande dans quelle mesure il fera rire ; le pessimisme des *Carnets* est trop apparent : ses bonshommes montrent sur la scène le visage que Montherlant voit aux hommes, sous leurs masques, dans le monde : le ridicule est-il encore risible?

Qui est ce nouveau Don Juan? Sans hésiter, l'auteur répond : l'ancien, tel qu'en lui-même enfin on le retrouve, une fois déchirées les images que la métaphysique, la littérature et la psychologie lui ont substituées. La scène II de l'acte III est claire : Don Juan congédie brutalement ses futurs exégètes : il ne veut pas être un pèlerin de l'Absolu qui s'ignore, ni un artiste qui pratique la séduction comme un des beaux-arts, ni un cas relevant de la psychanalyse. Le spectateur, toutefois, ripostera que Don Juan se débat en vain : ce qu'il veut ou ne veut pas être est un aspect de ce qu'il est ; il n'y peut rien ; moins que tout autre, il ne saurait avoir la prétention de se connaître ; la pièce entière va le prouver : Don Juan ne peut expliquer Don Juan.

C'est un homme qui se veut et se croit simple parce qu'il existe au niveau des sensations ; fuir la douleur, cueillir le plaisir, ne pas tricher en essayant de spiritualiser la *voluptas*... Il est donc sans honte ni remords : pourquoi aurait-il mauvaise conscience, celui qui a dansé le plaisir? Ne parlons pas de ses victimes : une image parfumée de sacrilège transfigure leur aventure en grâce : Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète

(1) Paris, Gallimard ; la pièce est accompagnée d'intéressantes *Notes sur Don Juan*. Rappelons que le premier acte a paru dans *La Table Ronde* de novembre 1957 ; il n'est pas le plus caractéristique.

tout... » Le seul raffinement de la sensualité qui représente ici la part de l'esprit est le plaisir de la recherche du plaisir ; Don Juan l'exprime en reprenant une comparaison des *Carnets* : c'est la jouissance du toréador.

Reste à savoir si cette simplification sensualiste de l'existence est possible. L'incohérence apparente et voulue du troisième acte semble bien signifier son échec. Elle devrait exclure l'amour et extirper toute transcendance. Or que dona Ana paraisse... le cœur palpite, le sceptique parle de vérité, le mécréant invoque Dieu, tout ceci avec une parfaite sincérité. Bien sûr, quelques minutes plus tard, Don Juan court à un rendez-vous avec une autre ; il s'est « monté la tête », le mot est de l'auteur : mais comment « se monter la tête » si rien ne monte à la tête? Voilà bien la question. Question aggravée par le fait que l'instant du plaisir est à la fois vie et mort, que la légèreté est lourde de son anéantissement. « J'oublie le passé. Si je pouvais aussi oublier l'avenir ! » Certes, car la seule certitude sur l'avenir, c'est la mort et Don Juan a soixante-dix ans.

Le Commandeur est un personnage burlesque qui s'entendrait volontiers avec le séducteur de sa fille : il est tué accidentellement dans un duel ridicule que les grands mots de sa femme ont rendu inévitable ; sa statue ne peut être qu'en carton-pâte : Offenbach relève Mozart à l'orchestre. Le Commandeur n'est donc pour rien dans la mort de Don Juan : Don Juan seul est pour quelque chose dans la mort de Don Juan. Serait-ce un suicide? Pas plus que l'embrochement du père d'Ana n'était un crime. Courant à un rendez-vous, le séducteur met « son masque de tous les jours » : « Mais je ne peux pas le retirer, que se passe-t-il? Il s'est incrusté dans mon visage, il s'est mélangé à ma chair... ». Or il y a dessus une tête de mort. Que signifie ce dénouement? Peut-être M. de Montherlant répondrait-il : ce que vous voudrez. Rien n'empêcherait de dire : chassez le surnaturel, il revient au galop. L'esprit de la pièce pourtant ne favorise guère cette interprétation : les trois actes sont de plus en plus dramatiques comme le vieillissement lui-même, lorsque chaque heure marque l'approche du néant. La solitude de Don Juan est certainement une des idées maîtresses de l'œuvre ; personne ne peut rien pour lui ni contre lui ; l'admiration de son bâtard qui est son disciple est tout de même moins forte que sa cupidité ; l'amour de dona Ana est aussi inefficace que la volonté de vengeance de ses ennemis : Don Juan meurt parce qu'il est un homme comme les autres, c'est-à-dire un condamné à mort ; condamnation prononcée par la biologie, nullement par la morale. Il n'y a ici ni châtiment ni expiation. Ne cherchons ni le mystérieux tragique de Mozart ni le conte fantastique de Molière : il n'y, dans ce final, rien que de terriblement naturel. « Une tête de mort? A la bonne heure ! En avant ! Au galop pour Séville ! » Le rideau tombe. Si ce *Don Juan* cherchait une épigraphe, on lui proposerait un mot de saint Paul corrigé par un lapsus désespéré : « Vie, où est ta victoire? »

HENRI GOUHIER.

Littérature

J'avais été frappé de ce que les savants se soient si vite entendus au sujet des explosions atomiques, quand les diplomates et les politiques y parvenaient si mal.

Je suis frappé de même, en voyant l'U.R.S.S. fâchée que Pasternak reçoive le prix Nobel et satisfaite que deux savants soviétiques reçoivent un prix analogue.

La littérature est-elle donc destinée à devenir le réceptacle des malentendus et des rancunes, la science devenant le seul domaine où les hommes puissent parler le même langage, et communiquer entre eux?

J'ignore aujourd'hui comment l'affaire Pasternak finira. Mais qu'il y en ait une suffit à étonner. Les autorités de l'U.R.S.S. connaissaient *Docteur Jivago*. Il ne s'agit ni de ce que Pasternak a fait, écrit, ni de ce qu'il est. Le gouvernement russe lui repproche le prix qu'on lui décerne et qu'il n'avait pas sollicité.

Le Jury Nobel est-il donc si « réactionnaire »? Il a couronné Anatole France, Romain Rolland, Gide, Roger Martin du Gard, Mauriac, et Camus. Tous ces écrivains ont passé en France pour des hommes de gauche. Plusieurs ont été amis de l'U.R.S.S.

Il n'y aurait certainement pas un cas Pasternak, si Pasternak était chimiste, il n'y en aurait probablement pas s'il était musicien. Il y en a un parce qu'il est poète et romancier.

Cela donne à penser : sur l'U.R.S.S. certes, et la condition de l'intellectuel en régime communiste, mais aussi sur la littérature.

Le bolchévisme est devenu un fait mondial trop important pour qu'on puisse se contenter, envers lui, de panégyriques et de diatribes. Le condamner ne suffit plus : il faut encore expliquer comment et pourquoi il subsiste. L'Église ne s'est pas contentée de condamner la Réforme, elle a fait la contre-Réforme. Le « monde libre » peut faire aux démocraties socialistes tous les reproches qu'il veut : encore doit-il rendre compte de leur succès — et leur prendre ce qu'elles ont de bon. Leur attitude envers la littérature est effrayante. C'est

bien elle qui se trouve visée à travers la personne et l'œuvre de Pasternak. Je remarque que la presse soviétique a beaucoup insulté les jurés du Prix Nobel, sans leur faire — du moins que je sache — le reproche qui les eût le plus piqué : celui d'avoir jadis donné à Sully-Prudhomme le prix qu'ils refusaient à Tolstoï.

Mais la littérature n'est-elle pas condamnée au particularisme, du fait de ses langages, dans un monde qui tend, ou veut tendre, à l'Universel? N'est-elle pas en retard sur l'Évolution de l'Homme? L'antipathie évidente que le bolchévisme lui témoigne tient sans doute aux défauts du bolchévisme, mais elle tient aussi — probablement — aux défauts de la littérature.

La *Panoplie littéraire* de Bernard Frank ne confirme que trop ces inquiétudes et ces doutes.

Bernard Frank y parle longuement de Drieu. Il en parle avec beaucoup d'intelligence et de talent. Je crains seulement que cette intelligence n'aille à hue et ce talent à dia. Car M. Bernard Frank aime la vérité, et il aime l'art, mais entre ces deux amours, il se trouve déchiré. Je l'ai lu avec intérêt. J'ai admiré son ingéniosité, et même sa perspicacité. Mais après avoir fini de le lire, j'ai eu le sentiment que ce dont il avait parlé n'était en aucune façon Drieu.

Je me suis tout de suite objecté que j'ai connu Drieu, que j'ai été son ami, que j'ai cessé de l'être, que j'ai souffert de notre rupture — et de sa mort — qu'en ce qui le concerne, je suis à la fois qualifié et disqualifié.

Mais je vois bien que je ne serais pas plus convaincu par *la Panoplie littéraire*, si c'était un roman, dont le Drieu de Bernard Frank serait un des protagonistes.

C'est que Bernard Frank substitue à son personnage une construction ingénieuse et enfantine de Mécano qu'il démonte avec adresse mais qu'il avait d'abord montée. La littérature est pour lui une modalité de l'imposture. Son Drieu prémédite donc tout ce qui lui arrive. Il *choisit* d'avoir un camarade juif, d'épouser une Juive, d'aimer une infirmière, une Américaine, une Algérienne. De sorte qu'en fin de compte rien ne lui arrive jamais. Toute sa vie n'est qu'un effort — touchant et inutile — vers une œuvre qui le fuit.

Je pense que ce n'est pas vrai. Non parce que j'ai connu Drieu, mais parce que je crois que cela ne peut pas être vrai. Je veux bien que Drieu ait cultivé en lui, observé, dépeint le « Décadent » et « le Viking », qu'il ait joué au Viking, au guerrier. Il a quand même fait la guerre et il l'a vécue.

Je n'aime pas à parler de la guerre de 14. J'étais mal doué

et mal préparé pour cet exercice. Peut-être aurais-je fait en 45 un bon général F.F.I. ; je ne pouvais pas, en 14, faire un bon officier. Trop de mes camarades, meilleurs combattants que moi, sont morts. Pour moi, la guerre de 14 appartient à ceux qu'elle a tués. En ce domaine, il y a eu moins de hasard qu'on ne dit : aucun officier, aucun soldat auxquels j'ai trouvé de l'héroïsme, n'a échappé. Moi même, j'ai eu de la chance : j'ai été enterré deux fois par les obus, sans aucune blessure. Mais je sais qu'à un courage plus grand que le mien, cette chance n'aurait pas suffi. Je crois donc n'avoir aucune complaisance envers ces souvenirs. Je me sens d'autant plus obligé à dire à Bernard Frank : qu'entre août et décembre 14, la guerre a eu pour moi quelque chose d'énivrant. Après, je me suis beaucoup ennuyé, j'ai souffert, j'ai eu peur... Il n'y en a pas moins eu, au départ, la « divine surprise » de s'apercevoir qu'on faisait la guerre, et que, tant bien que mal, on tenait le coup : soi, et son régiment, et la France. Car on avait douté : de soi, des autres, de tout.

On a découvert aussi la fraternité. Il n'y avait pas de fraternité au lycée, seulement une camaraderie, bonne ou mauvaise ; il n'y en avait pas à la Sorbonne, ni à l'École des Sciences politiques. Il y en a eu, une, en août 1914 : j'ai passé des jours dans les trains de bestiaux : tout le long des rails, les paysannes attendaient notre passage pour nous donner des œufs, des fruits, du vin, du fromage, et se fâchaient quand on voulait les leur payer. J'ai aimé de tout mon cœur un sous-lieutenant et cinq de mes camarades : ce sous-lieutenant a risqué le conseil de guerre pour m'emmener avec lui, au front. Ces camarades, quand j'étais fatigué, prenaient mon sac, mon fusil, ils tâchaient que je ne m'aperçoive pas du moment où ils les faisaient glisser de mes épaules et en chargeaient les leurs, et ils y parvenaient, tant j'étais abruti, et tant ils étaient délicats. Jeune bourgeois intellectuel — pas bête, mais un peu niais — je ne pensais pas pouvoir aimer ainsi des paysans champenois, des journaliers du Nord.

Drieu a été sans doute encore plus étonné et plus ravi que moi par ces découvertes.

Bien sûr, ça n'a pas duré. Ni pour lui qui fut blessé, ni pour moi qui restai un an au 356e R. I. et fus, en 1915, bien content d'être appelé à Thann par le capitaine Tirard. Les tranchées avaient tourné à la caserne : officiers, sous-officiers, soldats même, ne pensaient qu'à prendre du galon ; les colis supprimèrent l'égalité parfaite du service en campagne. La fraternité ne reparaissait que les jours où on était attaqués, et les jours où on attaquait. Que Drieu, désespérément solitaire, ait gardé la nostalgie des instants où il ne l'était plus

— où une sorte d'évidence suspendait tous les doutes — j'en suis persuadé, non seulement parce qu'il l'a dit, mais parce que cela ne pouvait pas ne pas être.

Si on en croyait Bernard Frank, Drieu aurait épousé sa première femme, aimé l'infirmière, l'Algérienne, l'Américaine, uniquement pour pouvoir mentir sur ce mariage et sur ces amours.

Je pense qu'il a beaucoup menti. Ses mensonges m'irritent d'autant plus qu'ils me sautent davantage aux yeux. Dans *Gilles* plus que dans tous ses autres livres. Je crois quand même qu'il a menti *après*, pas *avant*, et pas toujours, et pas uniquement.

Assurément, c'est une grande tentation, pour Drieu comme pour tout écrivain, de faire et de penser ce qui sera ensuite susceptible d'être écrit. Casanova couche avec des filles et prépare *aussi* des chapitres.

L'Américaine de Drieu était cependant une Américaine : et pas seulement la projection du Viking que Drieu avait décidé d'être, parce qu'il avait une haute taille et des cheveux blonds. Quand cette Américaine l'a quitté, il s'est débrouillé comme il a pu avec son chagrin, et son orgueil. Mais, quand il tournait autour d'elle, avant de l'aborder, quand il roulait en voiture, avec elle, sur les routes du pays basque, il ne pensait pas qu'elle le quitterait, il n'était pas un Viking mais, dans une petite villa de Guéthary, un grand garçon célibataire, qui espérait que cette Américaine serait son bonheur. Sans quoi, il n'y aurait pas eu d'Américaine, ni de rencontre, mais un long journal.

Bernard Frank se moque de Andreu et de moi qui finiraient par dire : « Quelle vie fraîche et joyeuse attendait Drieu, s'il ne s'était pas suicidé ! » Je ne l'ai pas dit. Je ne le crois pas. Mais je crois que la Mort aussi a été une rencontre, qu'elle aurait pu ne pas se produire, qu'on aurait pu faire davantage pour qu'elle ne se produise pas — et que Drieu aurait pu écrire des livres qu'il n'a pas écrits. Bref, je crois qu'il était un être vivant, et pas complètement rédigé d'avance, comme un article qu'on envoie à l'imprimerie.

Sartre a tant parlé de liberté qu'il finit par nous laisser seul et sans aucune arme devant la pure fatalité. Il veut qu'un personnage soit totalement intelligible : le sang ainsi devient de l'encre.

Je connais beaucoup moins Genêt que je n'ai connu Drieu. Mais le Genêt de Sartre ne me semble pas plus plausible que le Drieu de Bernard Frank. Genêt est sans doute, d'abord, ce que Sartre ne dit pas : une personne qui n'a pas choisi sa personne, ni son physique, ni sa sexualité, ni son destin.

Il n'en reste pas moins vrai que, chez l'écrivain, l'encre

se mêle au sang. Bernard Frank devient très lucide quand il dit : « Drieu a été un littérateur, en un sens, littérateur signifie : oisif. Drieu était obligé de changer : de femmes, d'opinions, faute de savoir assez bien travailler pour s'en tenir à la femme, à l'opinion qu'il avait adoptées. » Proust dit la même chose des dilettantes qui renoncent à Debussy après Wagner pour atteindre enfin à la pleine intelligence du Postillon de Longjumeau.

Il ne me semble malheureusement pas exclu que Drieu soit devenu « jeune Européen » parce qu'il avait été « jeune Français », et germanophile parce qu'il avait été anglophile, qu'il espérait d'un nouveau thème ce que le précédent ne lui avait pas donné.

M'étant beaucoup demandé pourquoi il est devenu antisémite vers 1936, et n'ayant pas trouvé de réponse qui me satisfasse, je ne peux exclure l'hypothèse que Drieu soit devenu antisémite simplement parce qu'il ne l'avait pas été jusqu'alors. Il l'aurait évité peut-être en faisant une grosse thèse sur l'antisémitisme, de Pharaon à Philippe II.

L'écrivain est suspect et menacé non parce qu'il écrit, mais parce qu'il veut écrire. Gide semble terriblement justiciable de Bernard Frank : il tient son journal, mais son journal le tient. Pour Valéry, je viens de lire les *Essais* que Lucienne Cain lui consacre. J'ai pour Valéry de l'admiration, pour Lucienne Cain, de l'affection. Mais je ne peux pas m'intéresser à Valéry, sinon à ses livres que je relirai, pas beaucoup, mais toujours, je pense. C'est que Valéry lui-même l'a souhaité. Il a voulu « n'être plus la voix de personne ». Il échappe à la Comédie, parce qu'il supprime le personnage, et ne joue pas sa biographie.

Je vois bien, d'ailleurs, que ce matin j'écris, de bonne foi, que je pense à Drieu, à Bernard Frank, et ne me soucie pas que ces pensées l'intègrent commodément à un Emmanuel Berl pour œuvres complètes.

Et il ne me semble pas impossible que sa propre vie devienne objet pour l'écrivain. Je suis sûr que Tolstoï n'a pas épousé sa femme afin d'écrire *Guerre et Paix*, qu'il n'a pas fondé une famille afin de la quitter — au dernier chapitre — et s'en aller seul, pathétiquement, sur les routes. Je comprend toutefois le terrible danger de se dire, le jour de son mariage : « Mon divorce avec elle donnera une scène excellente. »

Mais, si la littérature signifie vraiment cela, sans doute vaudrait-il mieux qu'on la supprime : je me demande même comment Bernard Frank évite cette conclusion.

EMMANUEL BERL.

Du folklore militaire

Il est très difficile, à l'époque moderne, de distinguer une création populaire d'une création littéraire. L'âme primitive y est toujours adultérée par un certain degré de culture, de prétention artistique ou de scrupules sociaux : entendez par-là une soumission au goût général du milieu où vit l'écrivain, où il recrute sa clientèle. Mais, dira-t-on, il n'y a plus, en pays civilisé ou renommé comme tel, unité de sentiments, d'opinions, pas plus en esthétique qu'en politique. Qu'importe donc si ce que nous pourrions encore découvrir en fait de folklore autour de nous, dans les foules impures, comme eût dit M. Renan, est artificiel ou non? De toute façon, il ne traduira pas la collectivité tout entière. Il pourrait tout juste exprimer un groupe ; d'autres groupes le renieraient aisément, ne s'y reconnaissant point du tout. Même les enfants, d'une génération considérée, dans une province déterminée, n'auraient pas chanté les mêmes comptines, cru aux mêmes légendes, entendu les mêmes refrains sur les lèvres de leurs mères ou nourrices. Ainsi donc, où trouver un folklore qui soit encore digne de son nom?

Nos descendants n'auront peut-être pas tant de scrupules quand ils écriront notre histoire. Ils admettront que la chanson dite populaire, fût-elle composée savamment par des semi-lettrés, nous aura servi de folklore instinctif et naïf. A distance, on ne peut juger du populaire que par la... popularité, ce jeu de mots étant d'ailleurs significatif. Il a paru vers 1630 des recueils d'ariettes, vaudevilles, ponts-neufs, romances, etc..., dont un s'appelle justement *la Comédie de chansons*. On y trouve le répertoire de tous les refrains qui enchantaient la masse sous Henri IV et Louis XIII.

Hélas, Guillaume... sur le gris, sur le vert, sur le jaune!
Hélas, Guillaume, t'y lairras-tu mourir?

C'est un très bon document sur l'infra-littérature, où l'histoire des mœurs devra puiser. Mais comment savoir si ces airs fameux sont sortis du peuple ou s'ils y ont seulement éveillé leur écho? Quand on nous dit qu'à la bataille d'Has-

tings, les soudards du Conquérant chantèrent déjà des laisses du *Roland*, on admet que, cette épopée étant sûrement due à des Normands, la circonstance n'est pas tout invraisemblable ; mais la chanson de Roland n'était sans doute pas parvenue à sa forme littéraire, si savante, en 1066. On s'accorde donc en supposant que des cantilènes, relatives d'ailleurs à des faits presque vieux de trois cents ans, avaient cours avant le poème proprement dit. Quant à en savoir la teneur, à en deviner la transmission, à en mesurer le succès en chiffres, pures conjectures d'érudits imaginatifs !

Peut-être y avait-il cent personnes, ou mille, qui fussent à même de les chanter, dix mille en situation de les entendre. C'est peu pour juger d'un peuple. Autant se demander si, sur la place de Marrakech, les conteurs d'histoires et leurs auditeurs grouillants sont des créateurs authentiques de folklore. Dans toute société un peu naïve les textes se communiquent par voie orale, avec des variantes hasardeuses, et parfois avec une exactitude scripturaire — le mot convient aux textes religieux — mais il est vain de faire le départ entre une œuvre originale et une œuvre traditionnelle : avec la seconde espèce la littérature a déjà commencé. Les Macpherson ou les Loennrot, rhapsodes savants ou faussaires astucieux, ne font ensuite, quand ils écrivent un *Fingal* ou un *Kalevâla*, rien de plus que leurs prédécesseurs ingénus. Et les braves gens, paysans ou manœuvres qui, de nos jours encore, recopient sur un cahier, les chansonnettes qui leur ont plu, qui forment leur vrai bagage littéraire, ne savent pas qu'ils transmuent en folklore des textes artificiellement fabriqués. Les succès de cafés-concerts, les scies de cabarets, les rengaines mêmes de la radio deviennent ainsi, par un curieux retour des choses, matière folklorique.

Pour en juger, il vaut mieux évidemment attendre une moitié ou un tiers de siècle. Mais quand le recul est suffisant, il n'y a plus de doute. Telle goualante lancée (sinon composée) par des Mistinguett, des Montéhus, des Chevalier, si elle a la vie dure, prend place dans l'inconscient collectif. Cette promotion n'est pas éternelle. Des refrains de Béranger sont morts après avoir subi l'apothéose folklorique. La *Madelon*, le *Chant des partisans* et autres œuvres de même farine ont subi cette double fortune, mais il n'en faut pas moins tenir compte de ce folklore synthétique lorsqu'on veut juger de la sensibilité générale d'une époque. *Salut, salut à vous, nobles soldats du dix-septième*... ou *Jésus, qu'était républicain Aux malheureux donnait du pain*... sont devenus assez célèbres pour être anonymes, et assez connus pour être oubliés ; *item* les *Nuits de Chine* ou la *Carmagnole* ou *Partant pour*

la Syrie, ou la stupide *Tonkinoise* et tout ce répertoire fabriqué pour le peuple fictif par des roublards assez grossiers : il a réussi, durant quelques dizaines d'années, à créer un peuple réel.

On remarquera que le folklore moderne est toujours lyrique, non plus épique. Pour cette bonne raison que les faits de l'histoire n'ont plus besoin de lui pour être appris à la foule. Et pour cette autre qu'il n'y a, pour ainsi dire, plus d'exploits pour lesquels tout le monde s'enthousiasme et s'accorde. Les dissensions politiques sont trop fortes. On en est donc réduit, comme dans la vraie littérature, à chanter des réactions du cœur devant la destinée. Même les révolutions et les guerres n'occasionnent que des sortes de complaintes, où la sentimentalité tient plus de place que l'idéologie. La guerre de 1914, pour ne citer celle qui a déjà pris des couleurs légendaires, aura donc laissé un petit folklore, qui mérite son nom et qui fut de création proprement militaire. A côté des refrains civils que le *Cabaret* d'Alexandre Arnoux a pittoresquement et pathétiquement mis en scène, la foule combattante avait créé sa poésie instinctive. Et c'était naturel puisqu'elle s'était constituée à part de la nation comme une société close, de vie primitive. *C'est à Craonne sur le plateau. Qu'on va laisser sa peau...* a été souvent cité par les chroniqueurs. Nous devrions citer cette autre chanson où on peut démêler, outre d'énormes contradictions logiques, la subtile utilisation de la prosodie des romances.

Il nous faut la paix, la paix à tout prix,
Pour fuir bien loin de cette tuerie,
Et quand nous l'aurons
Ce sera pour toujours
Car nous travaillons pour
Qu'a soye éternelle!

Notons que cette œuvre mémorable naquit dans un corps de troupe où vivaient encore des thèmes folkloriques vieux de deux siècles au moins. Non seulement *Auprès de ma blonde*, mais aussi : *A Paris, la grande ville — Dans la plus haute maison — On dit qu'il est une barbière — Cent fois plus belle que le jour...*

Ce n'est pas vos rasoirs qui blessent. C'est l'amour que j'ai pour vous.
Mes amours, beau militaire, y a longtemps qu'ils sont partis.
Ils sont tombés dans la Meuse; c'est un goujon qui les a pris.

Preuve qu'une certaine continuité de génie opéra dans l'âme collective d'une collectivité artificielle, comme est, non

pas une classe, mais un régiment. Il faudrait donc étudier sur des terrains limités et bien choisis, la persistance d'une virtualité folklorique. Et rien ne vaudrait l'armée à cet égard. Qui a noté déjà la *Chanson de la Classe* laquelle nourrit, quelque quarante ans au moins, la sentimentalité militaire des Français moyens :

Quand reviendra l' jour du 23 septembre,
On entendra le clairon résonner
Il va falloir déguerpir de la chambre
Et dans la cour on ira s'aligner.
Mais cette fois, ça sera la dernière
Aussi je plains tous ces pauvres restants,
Car pour ma part, je le dis sans mystère,
Je ne f'rais pas 'trois ans pour 100 000 francs (!)
Buvons à la santé des hommes de la classe
Car ils sont bien contents
D'avoir fini leur temps...
Buvons à leur santé
Car ils ont mérité
La li-ber-té!

Si nous reproduisons ces strophes où se sent une certaine habileté de langage et de métrique, c'est pour marquer que des circonstances exceptionnelles — pénibles de préférence — peuvent encore créer un suffisant unanimisme et donc inspirer du folklore. Si l'humanité devient bientôt la termitière ou la ruche dont certains rêvent, on entendra peut-être de ces bourdonnements anonymes qui présagent la poésie signée et individuelle : ils traduisent un malheur ou une servitude communs, comme la littérature ne serait pas née si elle n'avait à exprimer des tristesses et des révoltes, parfois des désespoirs.

ANDRÉ THÉRIVE.

●

Erratum. — Nous signalons à nos lecteurs qu'ils trouveront à la page 89 du numéro 131 de la *Table Ronde*, la Préface pour la Radio de Christian Murciaux, que nous avons reproduite intégralement et qui, malencontreusement, a été oubliée dans le sommaire couverture et le sommaire intérieur de ce même numéro.

●

Nous publierons au mois de janvier les articles de Ramon Menéndez-Pidal et Martin de Riquer sur le Romancero et l'Épopée espagnole du moyen âge.

TABLE DES MATIÈRES

ANNÉE 1958 — Nos 121 à 132

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1958. 68684.